

Carlos Javier Polo Infante

**El primer cuaderno de Iberia de Isaac  
Albéniz: hacia una búsqueda de las  
características nacionalistas en la  
interpretación pianística**

MMIA. 2015

Disertación para la obtención del grado de Máster en  
Música - Interpretación artística

Especialidad: Piano

Profesora Doctora Sofía Lourenço da Fonseca

Dedico este trabajo a mi madre, a mi tío y a mi abuela.

## **Agradecimientos**

Quiero dar las gracias a mi madre, a mi tío y mi abuela por el apoyo recibido durante todo este tiempo.

**Palavras-chave** interpretação musical pianística, Albéniz Iberia primeiro livro, escolas pianísticas, características espanholas do piano.

## Resumo

O motivo da escolha deste tema reside no meu gosto pela interpretação da música de Albéniz. Considero que *Iberia* é uma obra-prima para piano, nomeadamente o primeiro caderno, que é aquele que apresenta melhor coesão musical e artística.

Partindo do conceito de “Escola de Piano” defendido por Lourenço (2012), o objetivo principal do meu trabalho é refletir sobre os traços nacionalistas na interpretação pianística. Pretende, além disso, investigar as características nacionalistas utilizadas nas peças selecionadas e estabelecer linhas analíticas entre os estudos que constam de revisão bibliográfica focados no nacionalismo espanhol, assim como analisar a partitura e as gravações sonoras e a visão sobre o primeiro caderno de *Iberia* dos intérpretes selecionados.

A abordagem metodológica situa-se no âmbito de uma investigação qualitativa, como estudo comparativo, usando como instrumentos de investigação e recolha de dados a análise dos elementos nacionalistas que se manifestam nas obras, assim como o estudo comparativo das interpretações dos diferentes pianistas selecionados. Tenciona-se aqui conhecer como é que abordam os traços nacionalistas na sua interpretação, averiguando se as variantes têm relação com uma determinada escola pianística, e, por consequência, com uma determinada tendência interpretativa nacionalista (Lourenço, 2012). Pretende-se igualmente continuar o estudo realizado por Alfonso Pérez (2013) incluindo agora pianistas tão relevantes como Claudio Arrau, Daniel Barenboim e Lang-Lang, e ainda analisar a minha própria gravação da obra em estudo: *El primer cuaderno de Iberia* de Isaac Albéniz.

Por último, concluiu-se o percurso analítico deste estudo comparativo, tendo sido cumpridos os objetivos gerais e específicos do projeto científico inicial. Uma das principais conclusões demonstra que as gravações de Larrocha e Polo poderiam ser as que mais se aproximam de uma tendência interpretativa ou escola de piano espanhola.

**Keywords** piano musical performance, Albéniz Iberia first book, piano schools, Spanish nationalistic features of piano.

## **Abstract**

The reason why I have chosen this topic is that I feel especially drawn to the interpretation of Albéniz's music. Furthermore, I believe *Iberia* is a masterpiece for piano, especially the first book, where one can find the expression of musical and artistic cohesion at its best.

Starting from the concept of "Piano School" defended by Lourenço (2012), the aim of my work is to study the expression of nationalistic traits in piano interpretation. I intend to analyze the nationalistic characteristics that appear in works selected, map out the analytical perspectives found in the bibliography related to Spanish nationalism, and examine the scores, existing recordings and perspectives of selected interpreters in relation to the first book of *Iberia*.

The methodology applied to this work relies on a qualitative type of research based on a comparative study. Research tools and data collection include the analysis of nationalistic elements present in the selection and a comparative study of the interpretive idiosyncrasies of the selected pianists. An important goal is to first scrutinize the particular techniques these pianists have implemented to express nationalistic traits and then to determine whether those have been chosen as part of a music school philosophy or as a result of an interpretive style (Lourenço, 2012). This work is a continuation of research pioneered by Alfonso Pérez (2013). I have included relevant pianists such as Claudio Arrau, Daniel Barenboim and Lang-Lang, and also analyzed my own recording of the first book of *Iberia*, by Isaac Albéniz.

This comparative study has been carried out according to a plan that was designed specifically for this purpose. One of the main conclusions that can be drawn from this study is that Larrocha's and Polo's recordings are the closest to what we may view as a Spanish interpretative trend or school.

## Índice general

**Título: El primer cuaderno de Iberia de Isaac Albéniz: hacia una búsqueda de las características nacionalistas en la interpretación pianística**

<b>Dedicatoria .....</b>	<b>i</b>
<b>Agradecimientos.....</b>	<b>ii</b>
<b>Resumen .....</b>	<b>iii</b>
<b>Índice de cuadros y figuras.....</b>	<b>vii</b>
<b>Índice de tablas.....</b>	<b>viii</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Parte I - Parte teórica (encuadramiento teórico y conceptual) .....</b>	<b>2</b>
<b>Capítulo 1: Nacionalismo y andalucismo (en el primer cuaderno de Iberia) .....</b>	<b>3</b>
1.1 Introducción .....	3
1.2 Características nacionalistas desde el punto de vista musicológico .....	13
1.3 Posibles influencias estilísticas en la interpretación pianística.....	23
<b>Parte II – Parte empírica (encuadramiento empírico) .....</b>	<b>31</b>
<b>Capítulo 2: Caracterización del estudio.....</b>	<b>32</b>
2.1: El problema, cuestiones de investigación y objeto de estudio.....	32
2.2 Metodología de investigación .....	33
2.3 Diseño metodológico .....	33
2.4 Técnica de recogida de datos .....	33
2.5 Análisis y tratamiento de datos .....	34
2.6 Investigación y pertinencia del estudio y sus contribuciones para el estado del arte.....	34
<b>Capítulo 3: Hacia una búsqueda de las características nacionalistas en la interpretación pianística .....</b>	<b>35</b>
3.1 Estilo Español .....	38
3.2 Estilo Francés .....	42
3.3 Otros / Libre .....	44
<b>Capítulo 4: Breve estudio comparativo de grabaciones del 1er cuaderno de Iberia por pianistas representativos del siglo XX y XXI .....</b>	<b>45</b>

<b>4.1 Análisis del contenido expresivo .....</b>	<b>45</b>
<b>4.2 Sinopsis de influencia del estilo nacionalista en la interpretación .....</b>	<b>54</b>
<b>Capítulo 5: Conclusión .....</b>	<b>56</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>58</b>
<b>Webgrafía.....</b>	<b>60</b>

## **Anexos**

### **Anexo 1. Breves biografías de los pianistas**

#### **1.1 Claudio Arrau**

#### **1.2 Daniel Barenboim**

#### **1.3 Lang-Lang**

#### **1.4 Alicia de Larrocha**

#### **1.5 Carlos Polo**

### **Anexo 2. CD (grabación digital del 1er cuaderno de Iberia)**

## Índice de cuadros y figuras

Ej. 1 Evocación, cc. 55-58 .....	14
Ej. 2 Tetracordo menor descendente .....	14
Ej. 3 Escala de Mi flamenco con acordes.....	14
Ej. 4 Posibles combinaciones basadas en el acorde pmnsdt .....	16
Ej. 5 Evocación, c. 1 .....	17
Ej. 6 Evocación, cc. 11-12 .....	17
Ej. 7 Evocación cc. 63-66 .....	17
Ej. 8 Sexta aumentada italiana. ....	18
Ej. 9 Sexta aumentada francesa .....	18
Ej. 10 Sexta aumentada alemana .....	19
Ej. 11 Evocación, c. 102 .....	19
Ej. 12 El puerto, c. 45.....	20
Ej. 13 El puerto, cc. 11-12.....	20
Ej. 14 La tarara, canción original.....	21
Ej. 15 El Corpus Christi en Sevilla, cc. 8-23 .....	22
Ej. 16 Asturias, perteneciente a la “Suite española nº 1” op. 47, cc. 25-26 .....	26



## Índice de tablas

### 4.1.1 Evocación

4.1.1.1 Dinámica.....	45
4.1.1.2 Agógica.....	46
4.1.1.3 Tempo y tiempo total .....	47

### 4.1.2 El puerto

4.1.2.1 Dinámica.....	48
4.1.2.2 Agógica.....	49
4.1.2.3 Tempo y tiempo total .....	49

### 4.1.3 El Corpus Christi en Sevilla

4.1.3.1 Dinámica.....	51
4.1.3.2 Agógica.....	52
4.1.3.3 Tempo y tiempo total .....	52

## Introducción

El motivo por el cual elijo este tema es porque siempre que he tenido que interpretar la música de Albéniz me ha gustado y considero que “Iberia” es la más relevante de todas sus obras.

Dentro de ella, me parece que el primero de los cuadernos es el que presenta más cohesión entre sus tres piezas. El enfoque hacia unas características nacionalistas surge tras la distinción entre una interpretación “española” y una “francesa”, según la opinión de varios profesores a cuyas masterclasses asistí.

Ainda existem certos ideais de interpretação que são fortemente influenciados por escolas nacionais de outros tempos. (...) O requinte francês da sonoridade, o temperamento e o entusiasmo do pianismo Português e Espanhol (Lourenço, 2012, p. 9).

Dado que no existe mucha investigación sobre las grabaciones de Iberia, especialmente sobre las de aquellos pianistas que no han grabado la integral, he decidido que tengan su importancia dentro del presente estudio, en el que he incluido también mi propia interpretación, grabada recientemente. Tras analizar el nacionalismo español, sus características y sus posibles influencias en la interpretación, el fin último de este trabajo es acercarse a una interpretación con características nacionalistas.

El presente trabajo está dividido en dos grandes bloques y cinco capítulos. La parte inicial está centrada en la teoría, en el encuadramiento teórico y conceptual, constando ésta de un sólo capítulo llamado nacionalismo y andalucismo en el primer cuaderno de Iberia. Dividido en tres sub-capítulos, en el primero se abordan el nacionalismo, tanto a nivel general como a nivel español y las composiciones de Albéniz según sus diferentes períodos, profundizando en su obra culmen, que es la “Suite Iberia”; le sigue otro sub-capítulo que trata de las características nacionalistas desde el punto de vista musicológico, centrado en el primer cuaderno de la suite, finalizando este primer capítulo con las posibles influencias estilísticas en la interpretación pianística. El siguiente bloque está centrado en el encuadramiento empírico y está dividido en tres capítulos. En el primero se habla de la parte metodológica y la caracterización del estudio; en el segundo de las diferentes propuestas de estilos interpretativos, entre los cuales estarían el español, el francés y otros; a continuación encontraremos en el tercer capítulo un breve estudio sobre las interpretaciones seleccionadas del primer cuaderno de la Suite y una sinopsis de la influencia del estilo nacionalista en la interpretación; para finalizar el trabajo con las conclusiones.

## **Parte I - Parte teórica (encuadramiento teórico y conceptual)**

# Capítulo 1: Nacionalismo y andalucismo (en el primer cuaderno de Iberia)

## 1.1 Introducción

### 1.1.1 Nacionalismo

Durante la primera década del siglo XX podemos apreciar diversos cambios dentro de las artes y particularmente en lo musical. Por un lado entran en crisis diferentes ideas, estéticas y antiguos sistemas, dejando lugar a nuevos planteamientos y conceptos que tendrán su impacto en el futuro, durante muchas décadas. Fue un período en el que convivieron diferentes tendencias, corrientes estéticas como el postromanticismo representado por Rachmaninov; el nacionalismo, movimiento en el que se puede incluir a Albéniz, Granados o Falla en España y a Janáček en la República Checa; el impresionismo representado por Debussy, Ravel o incluso Albéniz; la atonalidad entre cuyos promotores está Scriabin o Berg; el neoclasicismo, que tendrá su auge en el período entre guerras, pero del que ya encontramos indicios en Ravel<sup>1</sup>. Algunas de estas tendencias estéticas, estimuladas por una necesidad de cambio, por un afán de modernidad, llegan a influenciarse de manera recíproca, a pesar de no ser muy afines (Carra, 2000, p. 12-14).

El presente trabajo no pretende adentrarse en todos estos estilos compositivos de este período de la historia de la música, pero sí en los que pueden tener relación con la obra que titula este estudio.

El nacionalismo es un movimiento de filiación romántica, que surge a partir de las revoluciones europeas de 1848, como reacción ante una cultura musical dominante, ajena. Dicho movimiento intenta encontrar sus señas de identidad mediante el desarrollo de una lengua propia a partir de las músicas populares (Carra, 2000, p. 12-14).

Se puede dividir el nacionalismo en dos oleadas: una que comienza en la segunda mitad del siglo XIX, que sería el primer nacionalismo, centrada en la creación de una música propia mediante el empleo directo de material folklórico, adoptando sus ritmos y usando sus melodías como instrumento temático. Fue desarrollada por los países exteriores de Europa, como Rusia, España, Bohemia y Escandinavia. La segunda oleada o segundo nacionalismo se inicia en el siglo XX y se caracteriza por ser más universalista. En vez de usar citas folklóricas directamente, compositores como Strawinsky, Falla, Bartók y Kodály entre otros,

---

<sup>1</sup> Los compositores citados sólo son los que tienen composiciones pianísticas en dicho período, siendo posible que un compositor pertenezca a más de una estética dependiendo de la obra.

se inspiran en ellas. También se realizan en este movimiento estudios historicistas de antiguas músicas de cada país (Marco, 1983, p. 43).

Por otro lado, el interés por España como sujeto e idioma musical, no era exclusivo de los compositores españoles, sino que se podría ver como un desarrollo general de la música europea, una mirada hacia la vida y arte mediterráneos dentro de la música instrumental. Entre los compositores interesados en España, podemos citar a F. Liszt (“Rapsodia Española”), a los franceses E. Chabrier con la brillante “España”, que representa el extrovertido gozo de la vida, Debussy con el preludio “La puerta del vino” e “Iberia” llena de alegría y alusiones a la música popular andaluza, Ravel con la “Rapsodia Española” y la “Alborada del gracioso”, Bizet con su ópera “Carmen” e incluso compositores más alejados del país como Rimsky-Korsakov con su “Capricho Español” (Kleinertz, 2012, p. 1-2).

### 1.1.2 Nacionalismo español

En España el movimiento nacionalista surgió en la década de 1830 ante la supremacía que ejercían sobre los teatros españoles los compositores y cantantes italianos. Albéniz también se sumó al desprecio por lo italiano, a pesar de la influencia que tuvo en sus óperas, pues consideraba que la ópera contemporánea italiana carecía de rigor académico y tenía unas preferencias por argumentos horribles (Clark, 2002, p. 209). No fue hasta la década de 1840 cuando este movimiento, a través de la moderna zarzuela, empieza a tener éxito. Era un género musical que incluía canciones, danzas e instrumentación españolas, al añadirse la guitarra y castañuelas a la orquesta; también estaba caracterizada por el uso de diálogos hablados y personajes graciosos. Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) fue uno de los compositores más precoces en este género musical, aparte de ser el musicólogo español más importante de su época. Fundó la revista “La España musical” y publicó una colección de canciones polifónicas del siglo XV y XVI, el llamado “Cancionero de Palacio” (1870). Entre sus óperas más conocidas podemos destacar “Pan y toros” (1864) y “El barberillo de Lavapiés” (1874) (Fineman, 2004, p. 5-6).

Posiblemente la figura más importante dentro del nacionalismo español sea Felipe Pedrell<sup>2</sup> (1841-1922), compositor, musicólogo y profesor de tres grandes compositores españoles, como son Albéniz (en el año 1883), Enrique Granados y Manuel de Falla. Defendía que los compositores españoles debían componer música española, que obtuviera su lenguaje y sus características propias de las canciones y danzas folklóricas, influenciada

---

<sup>2</sup> Pedrell, no fue un nacionalista catalán, tenía unas perspectivas panhispánicas, estética que también aceptó Albéniz (Clark, 2002, p. 74).

también por la cultura española. Fue el creador de la musicología moderna española y el primer músico que estudió la música tradicional española (etnomusicología). Dentro de sus publicaciones podemos destacar “Antología de organistas clásicos españoles” (1908) y “Cancionero musical popular español” (1912-1922), este último considerado el libro de cabecera del nacionalismo español. Entre su producción como compositor, centrada principalmente en óperas y zarzuelas, destaca la trilogía operística al estilo wagneriano “Els pirineus” (1902) (Fineman, 2004, p. 2-6).

Por otro lado, la música instrumental tiene un resurgimiento en España, siendo el violinista Pablo Sarasate (1844-1908), el primer gran intérprete en aparecer dentro del panorama nacional y llegando a convertirse en un gran referente en el ámbito internacional, un artista de primerísima fila. Provenía de la escuela francesa y estudió en París, teniendo como profesor a Delphin Alard. Fue tan importante que llegó a convertirse en el primer violinista moderno, siendo después de Paganini uno de los violinistas más influyentes de toda la historia. Coincidió, por otro lado, con el movimiento nacionalista, ya que a pesar de la importancia que tenían en su época las fantasías y transcripciones de óperas, mostró un desprecio del repertorio operístico italiano, tan predominante antes del resurgir del nacionalismo español. A pesar de no haber terminado sus estudios de composición, destaca la importancia de sus obras por el interés en el folklore, tanto español como de otros países; aunque la música de inspiración española predomine a lo largo de su producción, llevándola a conocer por todo el mundo, de moda en su época, donde lo español era un elemento a tener en cuenta dentro de la visión de tierra exótica, lejana y desconocida que se tenía sobre España desde el extranjero. Entre sus obras basadas en el folklore español destaca el “Zapateado”, perteneciente a sus “Danzas españolas” (Ibneri, 1994, p. 1-19).

En el ámbito pianístico, son las figuras de Isaac Albéniz (1860-1909) y Enrique Granados (1867-1916) las que revolucionan la música para piano española, sobre todo Albéniz, ya que fue el primero en hacerlo y el más experimental de los dos compositores, produciendo el efecto de un renacimiento musical español.

Granados también estudió en París, con el profesor Charles Wilfrid de Bériot, el cual también daba clases a Maurice Ravel y Ricardo Viñes. Su estilo compositivo puede encuadrarse en el neorromanticismo y en él se ve la influencia de compositores románticos como Robert Schumann, Edvard Grieg y sobre todo de Frédéric Chopin. Este espíritu romántico se refleja en sus obras: “Valses poéticos” (1895), “Escenas románticas” (1904) o sus “Escenas poéticas” (1912). En cuanto a sus composiciones españolas está fuertemente influenciado por la región de Castilla, especialmente por la vida urbana de Madrid y por el arte clásico y de principios del romanticismo español, teniendo muy presente la figura del pintor

Francisco de Goya<sup>3</sup> (1746-1828) con su ambiente *casticista*, configurando un estilo menos vistoso o llamativo que el de Albéniz. Sus “Doce Danzas Españolas” op. 5 (1892-1900) divididas en cuatro libros, son las primeras obras que obtienen un reconocimiento internacional para el compositor, sin embargo compone su obra más importante, madura y compleja en los últimos años de su vida, “Goyescas” op. 11 (1911), un conjunto de seis obras para piano: Los requiebros, Coloquio en la reja, El fandango de Candil, Quejas o La maja y el ruiseñor, El amor y la muerte (balada), Epílogo: La serenata del espectro, a las que habitualmente se añade El pelele (escena goyesca); relacionadas entre sí, reflejan la inspiración en las imágenes de las obras de Goya. “El amor y la muerte” y “El pelele” eran títulos de cuadros de Goya, algo similar a lo que ya había hecho Mussorgsky en sus “Cuadros de una exposición”, basados en las pinturas de Víktor Hartmann. Subtitulada “Los majos enamorados”, representa la visión del autor sobre los majos y majas<sup>4</sup> de Madrid, al igual que sus elementos románticos, lo que ha llevado a musicólogos a describir esta representación de la música española de Granados como *majismo* o *madrileñismo*.

Todo ello realza un hispanismo estético de buena ley, cuyas fuentes no se remontan a las de la música árabe medieval, sino a la música madrileña imperante,... Por eso es el “majismo” y no el “orientalismo” la cualidad predominante en muchas de sus obras.

Todo esto se puede comprobar mejor en su versión operística, que comparte el mismo título, estrenada en 1916.

Las tonadillas, un tipo de canción popular de Madrid durante el siglo XVIII, tienen especial relevancia en las obras del compositor: “Tonadillas al estilo antiguo” (1910), una colección de diez obras para voz y piano. También incluye una tonadilla en una de las piezas de su obra maestra “Goyescas”.

Establece su propia escuela pianística en 1901, la Academia Granados, posteriormente conocida como Academia Marshall, situada en Barcelona, la cual hoy en día tiene un prestigio internacional y sobre la que se hablará posteriormente (Abendroth, 1990, p. 2-44).

Albéniz es el predecesor más importante dentro del nacionalismo español, siendo Pedrell el que “le abre el horizonte del que habrá de ser el verdadero camino de su arte: extraer del piano la vida, los contrastes, el color, el ritmo, y el alma de España” (Abendroth, 1990, p. 10). Se diferencia de conocidos compositores de música española de los siglos XIX

---

<sup>3</sup> En sus cuadros, que pertenecen a finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX, reflejaba escenas cotidianas y el espíritu y refinamiento de las personas de la España de su tiempo.

<sup>4</sup> Chico o chica joven, normalmente joven de las clases bajas de Madrid en el siglo XIX.

y XX como el violinista Sarasate, Joaquín Malats o Francisco Tárrega, por el desarrollo que presenciamos en su estilo compositivo, ya que ellos se quedaron anclados dentro de la música de salón y por la incorporación de formas y armonías avanzadas. También por evitar las citas de melodías populares, distinguiéndose en este caso hasta de Granados. Albéniz se inspiraba en ellas para crear el material, le gustaba evocar los ritmos y espíritu nacionales. Por otro lado, también se distingue su estilo español en relación a Debussy y Ravel por su mayor sabiduría acerca de los ritmos del flamenco, ya que ellos tenían un conocimiento bastante superficial de la música popular española (Clark, 2002, p. 312-313).

Tanto la música de Albéniz como la de Granados influenciaron a otros compositores españoles como Manuel de Falla (1876-1949) o Joaquín Turina (1882-1949), quienes dominaron posteriormente a ellos la nueva era de música española para piano.

Desafortunadamente, el éxito de los grandes músicos españoles en el extranjero no fue correspondido en su país de origen, cuya gente no sabía apreciar su música y tenía unos gustos diferentes, demasiado conservadores y menos sofisticados que en otros países como Alemania, Inglaterra o Francia, mostrando como consecuencia una aparente indiferencia y hostilidad hacia esta música española. La música de salón y la zarzuela eran lo que el público reclamaba (Fineman, 2004, p. 5-8).

La música tradicional española había sido iniciada durante el renacimiento por compositores como Cabezón, Victoria y Morales, que impusieron la sobriedad en el gusto español (Gutiérrez y Gutiérrez, 2008).

### 1.1.3 Composiciones de Albéniz

Sus obras más importantes en sus comienzos compositivos fueron zarzuelas, sin embargo principalmente es reconocido por sus obras para piano. Su mayor ambición era componer para la escena (teatro musical) y curiosamente, “Iberia” surgió después de ver que no llegaba a tener éxito, especialmente en España, como compositor de teatro musical (Clark, 2002, p. 67).

Durante la década de 1880 y hasta 1894, época que tanto Albéniz como sus biógrafos califican como primer período estilístico, comenzó la composición de sus reconocidas obras para piano en estilo español (recordemos que en 1883 mantiene clases con Pedrell). Durante este período, Albéniz llega a su cúspide como concertista de piano en 1892. Las obras de este período presentaban elementos autóctonos y no españoles: ritmos vivos, estructura formal elemental (A-B-A'), modalidad y arabescos melódicos acompañados de armonías cromáticas que hacían recordar a Chopin. Por otro lado, también escribe en esta época otras



piezas ligeras en estilo de salón como pueden ser las polcas, valeses, barcarolas, romanzas, polonesas, estudios, caprichos, serenatas, pавanas, minuets y mazurcas. Aparte de la similitud con Chopin, que podemos encontrar en los “Seis pequeños valeses” (1884), podemos ver el virtuosismo de Liszt en “Deseo: Estudio de concierto” (1886) y el gusto por el siglo XVIII en sus tres neo-barrocas “Suites antiguas” (1886-1887), compuestas a la par que sus obras para piano y orquesta, “Rapsodia española” op. 70 y el “Concierto nº 1” o “Concierto fantástico” (ambas escritas en 1886-1887). También de este período son sus siete sonatas, que muestran su vena clásica, lo que le convierte en el mayor compositor español desde el padre Soler (1729-1783) de sonatas para teclado (Clark, 2002, p. 75-93).

Las obras en estilo español presentan elementos rítmicos y melódicos libremente adaptados de la música popular española con un uso modal, principalmente del frigio. Son estampas idealizadas para el consumo popular, que tienen en el costumbrismo<sup>5</sup> el equivalente literario contemporáneo. En ellas se ve la influencia de la guitarra, donde evoca el rasgueado y punteado, empleando incluso acompañamientos de guitarra a modo de introducción. El fraseo simétrico en unidades de cuatro compases denota la influencia de la música popular. Emplea el compás ternario y el binario compuesto, típico de su música nacionalista y de la música popular española. Diferencia bien las secciones, con una parte en la cual la vivacidad rítmica denota danzas, y otra más lírica, que recuerda a una copla<sup>6</sup>. En otras obras, Albéniz evoca el *cante jondo*<sup>7</sup> del flamenco puro, caracterizado por los melismas, la libertad rítmica y las vocalizaciones en la sílaba “ay”<sup>8</sup> (Clark, 2002, p. 82-83).

De esta época destacan las obras “Suite española nº 1” op. 47 (1886-1888) formada por ocho piezas, que tienen un subtítulo cada una: Granada (Serenata), Cataluña (Corranda), Sevilla (Sevillanas), Cádiz (Canción) Asturias (Leyenda), Aragón (Fantasía), Cuba (Capricho) y Castilla (Seguidillas); “Recuerdos de Viaje” op. 71 (1886-1887) que consta de siete números: En el mar, Leyenda (Barcarola), Alborada, En la Alhambra, Puerta de Tierra (Bolero), Rumores de la Caleta (Malagueña), que es la más conocida y En la playa, y “España: seis hojas de álbum” op. 165 (1890) dividida en: Preludio, Tango, Malagueña, Serenata, Capricho catalán y Zortzico. Esta última pieza está inspirada en el folclore vasco. Los nombres de las piezas no

---

<sup>5</sup> Estilo que trata de describir los paisajes y el lenguaje de la vida cotidiana con un gran sabor regional.

<sup>6</sup> Canción o estrofa cantada que se alterna con el estribillo.

<sup>7</sup> Canción melancólica y profunda que tiene un ámbito melódico de una sexta, asociado con el folclore andaluz.

<sup>8</sup> Este estilo de canto, de sonido tan oriental, se origina en el canto popular y litúrgico de los fugitivos cristianos, judíos y musulmanes que se mezclaron con los gitanos; pertenece a la historia más remota del flamenco.

siempre se corresponden con el carácter de la pieza, como es el caso de Asturias, que no refleja la música popular de la región de Asturias, sino que es una obra de puro flamenco andaluz, donde las indicaciones de marcato y staccato sugieren el punteado del guitarrista y el taconeo del bailaor. La obra “Chants d’Espagne” op. 232 (1888-1894), debido a su seriedad, variedad formal y riqueza armónica, representa el mayor avance en el estilo español del compositor hasta esa fecha. Está formada por cinco piezas: Prélude (idéntica a Asturias), Orientale, Sous le palmier, Córdoba y Seguidillas.

En su segundo estilo compositivo, o período medio, las piezas escritas para piano escasean. Albéniz está más centrado durante esta etapa en la composición de obras escénicas. Sólo fueron compuestas “Yvonne en visite!”, “Espagne: Souvenirs” (1896-1897) y “La vega” (1897). La primera de ellas apareció junto a otras composiciones de alumnos de la Schola Cantorum<sup>9</sup> en una colección de piezas para niños “pequeños y grandes”. Está dividida en dos movimientos: “La Réverence” y “Joyeuse Rencontre, et quelques pénibles événements!!”, que reflejan la visita de la joven pianista Yvonne, obligada a tocar por su madre. La joven se pone nerviosa y empieza a cometer errores, lo que hace disgustar a la madre, que amenaza a la niña con ejercicios de Hanon. “La Vega” es el único movimiento de la suite para piano “La Alhambra”<sup>10</sup>, siendo esta una obra nacionalista, contiene diferencias con sus obras pianistas nacionalistas del primer estilo. La duración es más extensa (alrededor de quince minutos), tiene pasajes más virtuosísticos y sonoridades de notas añadidas posiblemente influenciados por Debussy. Era el resultado de sus años parisinos y sus esfuerzos por escribir grandes obras escénicas. “Espagne” está dividida en dos partes: “Prélude” y “Asturias”; en ellas vemos frecuentes notas pedales con marcadas y dolientes disonancias, recreando una atmósfera de ensueño. En esta obra también se ve la influencia francesa y una tendencia en aumento de los materiales folclóricos abstractos mediante una innovación armónica y la ralentización del tempo (Clark, 2002, p. 222-363).

Todos los esfuerzos frustrados por triunfar como compositor de óperas, especialmente en España, y su estado de salud, hacen que en su tercer<sup>11</sup>, último y más importante período

---

<sup>9</sup> Fue fundada en 1894 con el objetivo de promover la música religiosa al estilo de Palestrina y el canto gregoriano.

<sup>10</sup> Originalmente la idea era de poner música a una serie de poemas, mediante una colaboración con su mecenas Coutts, posteriormente pensó en hacer una suite para orquesta inspirada en ellos, para finalmente decidirse por la composición pianística.

<sup>11</sup> Albéniz, sin embargo prefirió llamarle segunda vía, en vez de hacer la división tradicional de su obra en período inicial, medio y de madurez. Franco, sin embargo dice lo contrario, manteniendo el criterio del compositor en cuanto a la división en tres períodos.

compositivo, Albéniz se centre nuevamente en lo que realmente mejor sabía hacer, la composición pianística. Anteriormente, todo su trabajo relacionado con el teatro le había proporcionado numerosos beneficios en el terreno compositivo: un mejor manejo de la sonoridad y textura junto a la composición a gran escala. En este período surge su obra cumbre y más conocida, la suite “Iberia” (1905-1908), que es la obra más importante de la literatura pianística española, y deja sin terminar “Navarra” (1909), acabada por su alumno Séverac y “Azulejos” (1909), concluida por Granados.

En la literatura española para piano, hay un “antes” y un “después” de esta obra. Un espectacular abanico de fórmulas instrumentales diversas, la búsqueda de elementos percutidos y un colorismo de primer orden alejan desde el primer momento estas piezas del amanerado academicismo que imperaba entonces en la península ibérica (Chiantore, 2001, p. 520).

#### 1.1.4 Iberia

“Iberia”<sup>12</sup>, titulada doce “nouvelles impressions” está dividida en cuatro cuadernos, los cuales constan de tres piezas cada uno. “Nuevas impresiones andaluzas” o suite “Andalucía” podrían ser títulos posiblemente más acertados para esta colección de alma hispánica<sup>13</sup>, ya que, exceptuando “Evocación” (que presenta características principalmente impresionistas) y “Lavapiés” (a pesar de que el ambiente madrileño que plasma está bastante influido de andalucismo), el resto son andaluzas o tienen que ver de forma directa con Andalucía. Cada pieza evoca un lugar, danza, fiesta o ciudad española, siendo la mayoría del sur peninsular, como ya hemos visto. Albéniz dice con “Iberia” todo cuanto de nuevo y de original tenía para decir hasta ese momento.

A lo largo de los cuatro cuadernos de Iberia Albéniz evoca una España ideal [,] pero al mismo tiempo la España real que conoció y vivió. En ella queda pianísticamente expresado el sonido universal de lo español tal y como Albéniz lo añoraba, porque sintió y escribió Iberia desde el exilio, desde la añoranza de su tierra. Su personalidad que pasaba de la melancolía a la euforia se ve reflejada en esas estampas de gran sentido romántico (Moreno, s/f).

Se diferencia de sus obras pianísticas compuestas en los años ochenta y noventa por la riqueza armónica y tímbrica. Emplea frecuentemente los ritmos superpuestos y

---

<sup>12</sup> Jacinto Torres le asigna a Iberia el número 105 dentro de su catálogo de obras de Isaac Albéniz (Pérez, 2013, p. 19).

<sup>13</sup> Diez de las doce piezas son principalmente de influencia flamenca, sólo Evocación y Lavapiés saldrían de este grupo, siendo en este caso de influencia española.

técnicamente es de una complejidad enorme, debido entre otras cosas a los cruces de manos, saltos de dificultad extrema, dedos entrelazados, a lo que sumamos la dificultad de lectura, donde abundan las notas alteradas, en muchos casos con dobles bemoles o sostenidos. La densidad de las referencias folclóricas no tiene precedentes, siendo a veces para el compositor los títulos evocadores de una danza o tipo de cante del cual extrae a su manera sus elementos rítmicos y melódicos de forma que no sea fácil asociarla. Se continúa de esta forma con la abstracción del material musical, principalmente por la manipulación del tempo, iniciado en obras como “La vega” o “Espagne”, creando una sensación de ensueño (Clark, 2002, p. 250-252).

En “Iberia”, el color, la melodía y el ritmo triunfan, pero lo más destacable de la España albeniciana, que pudo ser a la vez una España presente y una España soñada, es una visión de una zona y un ambiente sin prisas. Con esta obra maestra, Albéniz resume la idea que tenía sobre la cultura española y el lugar que ocupa en la civilización europea. Pianísticamente expresa el sonido universal de lo español tal y como lo pensaba el compositor. Compartiendo con Falla el arte de “evocar”, el fin que se buscaba, siendo éste el soñar desde lo lejos, adentrarse en el paraíso de la calma, no se trata aquí de describir o relatar. Algo que podemos extrapolar a la interpretación (Franco, 1982, p. 4).

Messiaen al hablar sobre ella, dice que es la maravilla del piano, ocupando quizá el más alto lugar entre las más brillantes obras maestras compuestas para el piano. Aprendió del compositor español el gusto por la disonancia, al tratar acordes con notas adicionales o conglomeraciones que nunca llegan a debilitar la nervadura tonal de Albéniz. Debussy resalta que “sin retomar exactamente los temas populares, ha bebido en ellos, los ha escuchado hasta esenciarlos y verterlos en música”; añadiendo sobre Eritaña que “nunca la música ha alcanzado impresiones tan diversas, tan coloreadas”. Por otro lado, Falla dijo desde la lejana Argentina, que no era simplemente una evocación, Iberia tenía un significado nacional mucho mayor, comparándolo con un documento histórico en el cual se veía la Andalucía de tiempos pasados (Franco, 1982, p. 2-6).

En palabras del compositor Joaquín Rodrigo (1901-1999), Albéniz es quien representa el éxito de una técnica y unos ideales para España, que hasta que compone “Iberia” sólo habían sido deseos y afanes. Por otro lado fue quien ayuda a que España se volviera a tener en cuenta dentro del panorama musical europeo (Moreno, s/f).

Los diferentes cuadernos fueron estrenados por la pianista francesa Blanche Selva (1884-1942), a la cual está dedicado el segundo cuaderno, aunque Albéniz, al componer dichas piezas, pensaba en su gran amigo y pianista Joaquín Malats (1872-1912), uno de los pianistas más destacados del panorama musical europeo y español de finales del siglo XIX y

principios del siglo XX. Éste, debido a una enfermedad, no pudo estrenar los diferentes cuadernos, sin embargo fue el primer pianista en tocar la suite al completo en un recital y el primero en estrenar algún número suelto de la suite, como “Triana” el 5-11-1906. La pianista francesa también estrenó “La Vega”. En la siguiente cita se puede ver en una carta la estima que mostraba Albéniz por el pianista español.

No ignoras el alto concepto artístico en que te tengo (...) formas en el corto número de pianistas dignos de tal nombre en el mundo musical, teniendo en tu abono esa especial idiosincrasia que da la raza que avalora, con especial brillantez, todo cuanto interpretas. (...) Pianista de más valer y brillo para mi obra no lo conozco (Franco, 1982, p. 13-14).

Ya sabes que esta obra, esta Iberia de mis pecados, la escribo esencialmente por ti y para ti y que el recuerdo del cariñoso amigo que en ti tengo y sobre todo, el recuerdo del maravilloso artista que eres, han inspirado esas páginas (García, 2007, p. 281).

Los cuatro cuadernos fueron estrenados en lugares diferentes, aunque todos en Francia. El primer cuaderno fue estrenado en la *Sala Pleyel* de París el 9 de mayo de 1906; está dedicado a Madame Jeanne Chausson y sus tres piezas fueron compuestas en París: *Evocación* (9-12-1905), *El puerto* (15-12-1905) y *El Corpus Christi en Sevilla* (30-12-1905). El segundo cuaderno fue estrenado en San Juan de Luz el 11 de septiembre de 1907; dedicado a Blanche Selva y formado por: *Rondeña* (17-10-1906, Niza), *Almería* (27-6-1906, París) y *Triana* (23-1-1906)<sup>14</sup>. El tercer cuaderno se estrenó en el Salón de Mme. Armand de Polignac, en París, el 2 de enero de 1908; dedicado esta vez a Marguerite Hasselmans y las tres piezas que lo componen fueron compuestas en Niza: *Albaicín* (4-11-1906), *El Polo* (16-12-1906) y *Lavapiés* (24-11-1906). El cuarto y último cuaderno tuvo el estreno en el Salón d'Automme, París, el 9 de febrero de 1909; está dedicado a la señora de Pierre Lalo y está compuesto por: *Málaga* (Julio-1907), *Jerez* (Enero-1908, Niza) y *Eritaña* (Agosto-1907, París). A pesar de que Malats era el pianista que el compositor tenía en mente al componer estas obras, sorprende que ninguna de ellas estuviera dedicada a él<sup>15</sup>. Comprobamos una intención en acabar los cuadernos con una pieza inspirada o relacionada con Sevilla, ya que tres de ellos cumplen esta premisa.

Centrándonos en la cohesión que presentan los cuadernos, considero que el primero es el que presenta mayor cohesión entre sus tres piezas: El final de *Evocación* en La b sirve como dominante de Re b, tonalidad y nota con la que comienza *El puerto*. Estas dos piezas

---

<sup>14</sup> El orden de las piezas, como se puede observar, no fue el orden cronológico de composición, éste se alteró en varios casos como el de Triana, para cerrar el segundo cuaderno con un final brillante.

<sup>15</sup> El tercer cuaderno en los manuscritos encontramos la dedicatoria autógrafa a Malats (García, 2007, p. 285).

tienen en común el uso de la escala de tonos enteros en la retransición y el uso de una nota pedal de V en la reexposición. El final de *El puerto* también está relacionado con la siguiente, de forma que Re b enarmonizado a Do # sería dominante de Fa #, tonalidad de *El Corpus Christi en Sevilla*. Por otro lado, rítmicamente estas dos últimas piezas están relacionadas, de forma que las dos últimas notas de *El puerto* son similares a la primera (Do #) y última nota del primer diseño (Fa #) de *El Corpus Christi en Sevilla*. Las tres piezas también tienen en común un final en piano, algo que compartirá con otras tres piezas de la suite. Por otro lado, es el único cuaderno cuyo orden de composición de las piezas es el mismo que el establecido para su interpretación. Además, pienso que la diversidad de estas tres piezas aporta equilibrio dentro de este cuaderno totalmente andaluz.

El segundo cuaderno también presenta cierta cohesión entre sus piezas, las tres comparten el tempo de allegretto (allegretto, allegretto moderato y allegretto con anima), y Rondeña y Almería presentan bastantes similitudes entre sí, quedando Triana algo más apartada. Las dos piezas que inician el cuaderno comparten una alternancia de compás en sus secciones “A” entre 6/8 y 3/4, en Rondeña en ambas manos y en Almería sólo para la mano izquierda. Por otro lado comparten la característica nacionalista de la itinerancia<sup>16</sup> en la copla. Tonalmente también se pueden relacionar las piezas, al igual que en la trilogía que abre la suite, hay una relación de quintas entre Rondeña, en Re Mayor y Almería, en Sol Mayor. Inicialmente Triana, primera pieza de la suite con final brillante, empezaba el cuaderno, compartiendo la misma tonalidad que la última pieza del primer cuaderno, Fa # menor, pero sin relación alguna con las otras dos obras que componen el segundo cuaderno.

## 1.2 Características nacionalistas desde el punto de vista musicológico

En sus composiciones, Albéniz emplea diferentes características nacionalistas como son los melismas y la ornamentación (apoyaturas, floreos, grupetos,...), recurso usado también por Falla, con la intención de imitar lo máximo posible las melodías vocales populares:

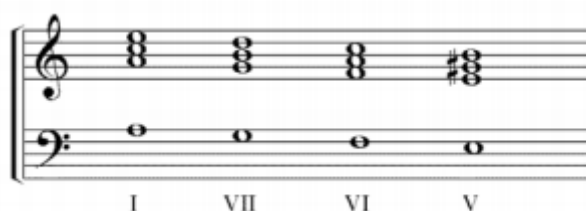
---

<sup>16</sup> Repetición de una nota en la melodía varias veces.



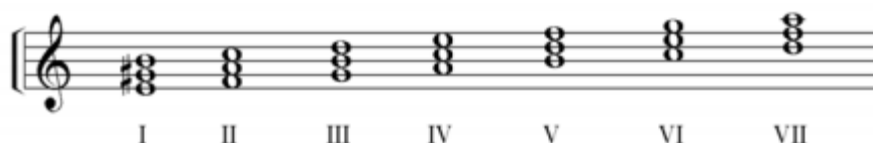
Ej. 1 Evocación, cc. 55-58.

En este ejemplo podemos ver otra característica como es el uso de melodía con un ámbito pequeño. Otras características serían las figuras sincopadas en ostinato, la modalidad (que le da una variedad dentro del habitual uso que había hasta el momento entre escalas mayores y menores), el uso de la 2ª aumentada (prohibida por la armonía tonal occidental del siglo XVIII), la cadencia frigia, (derivada de la modalidad frigia, ya que el último acorde de la cadencia está en modo mayor, siendo utilizada la escala del modo frigio mayorizado – tetracordo menor descendente, la cual también es conocida por el nombre de *cadencia andaluza*). Tomando como ejemplo la tonalidad de la menor:



Ej. 2 Tetracordo menor descendente.

Si tomáramos como tonalidad el modo flamenco (Mi flamenco) en dicha cadencia, la tónica sería el último acorde del ejemplo anterior:



Ej. 3 Escala de Mi flamenco con acordes.

Aparte de las características mencionadas anteriormente, también podemos encontrar el uso o sugerencia de instrumentos típicos españoles, como pueden ser la guitarra<sup>17</sup> española, tanto clásica como flamenca, o las castañuelas. Rítmicamente, tanto en el flamenco como en un gran número de danzas populares andaluzas, destacan los compases ternarios, desde el punto de vista de la pulsación (3/4, 3/8) y de la subdivisión (6/8), de la misma forma que los

<sup>17</sup> Se verá un ejemplo posteriormente cuando se habla de la pieza “El puerto”.

compases alternos. En cuanto a la forma general de la pieza, es habitual el uso de A-B-A' en donde las partes B emplea una *copla*, caracterizada por ser una parte más lírica, melódica y pausada, en contraposición a las partes A que son más rítmicas y que a veces imitan diseños melódico-rítmicos que encontramos habitualmente en la guitarra, típicos de la guitarra flamenca. Esta estructura es bastante común en las formas populares de danza como la *Seguidilla*, el *Fandango* y sus variantes. Esta variedad entre secciones proviene de las danzas y canciones en las que se inspira el compositor. Otra característica que podemos ver, aunque no en el primer cuaderno, es la *salida*, recurso también usado por Falla. Propia de las danzas del grupo de la Seguidilla, tiene un verso inicial de copla, precedido por una introducción rítmico-armónica como si fuera una anticipación de la copla. Podemos encontrarla en la última pieza que cierra el 4º cuaderno y la suite, “Eritaña”. En este caso emula la salida de unas Seguidillas o Sevillanas de la ciudad de Sevilla (Fernández, 2006, p. 6-26).

Enrique Franco, considera que las “Cuatro Piezas Españolas” (1906-1909), de Falla, contienen más material auténticamente folclórico que “Iberia”. Sin embargo, a pesar de no usar directamente fuentes populares, esta obra maestra refleja con gran acierto la atmósfera de Andalucía.

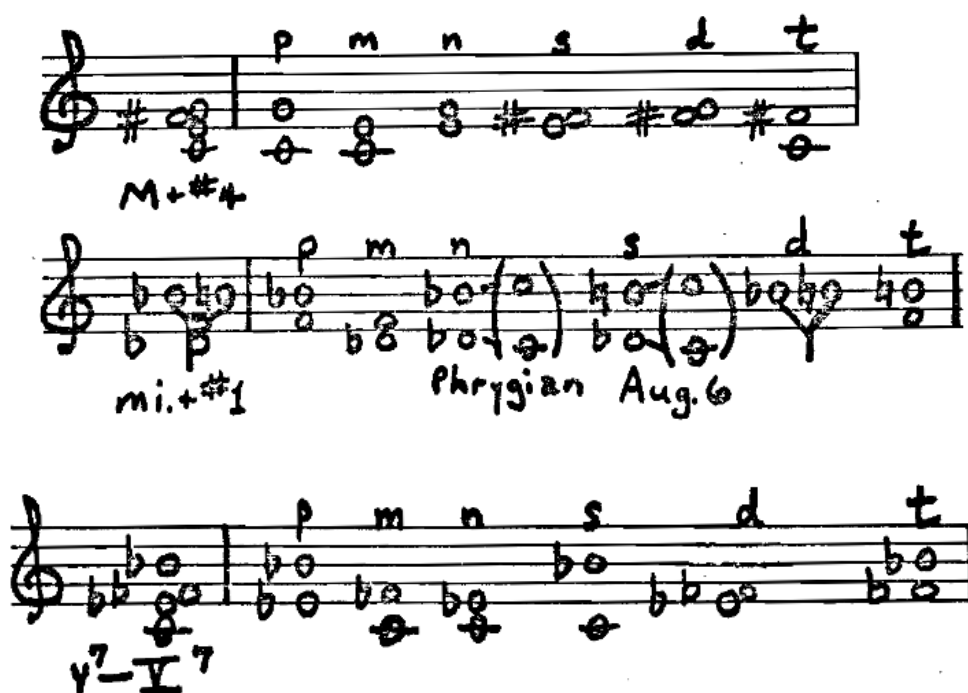
Los manuscritos nos hacen pensar en Albéniz como un pintor puntillista o como un director de cine que recoge en su encuadre no sólo el ambiente musical de las guitarras, —el cante, las castañuelas, el taconeo, las palmas—, sino también elementos consustanciales a estas manifestaciones artísticas como son el abrir y cerrar de un abanico y su lenguaje de signos amorosos, los mantones de Manila de las «bailaoras», o las campanas de las iglesias (González, s/f).

### 1.2.1 Diferencias y similitudes con las primeras obras pianísticas

“Iberia” comparte ciertas características nacionalistas con las primeras obras pianísticas de Albéniz, como son el uso de ritmos españoles de danza, los floreos melódicos y rítmicos, la modalidad, el tetracordo menor descendente y las sugerencias sobre el cante jondo y la guitarra flamenca. También utilizaba la forma A-B-A en sus inicios compositivos, aunque en “Iberia”, en vez de repetir el material temático, hay un desarrollo, quedando las secciones bien hilvanadas, sin costuras, ayudándose para ello del uso de las notas pedales y de temas conductores. Se diferencia en bastantes aspectos que logran una mayor variedad y riqueza en la composición. En cuanto a la armonía, se ve la influencia francesa con el uso del cromatismo, la escala de tonos enteros y el empleo que hace de los modos, la disonancia cobra mayor importancia, modula a lugares más lejanos y crea armonías de segundas y cuartas, usando también sonoridades añadidas, llegando en este caso a crear la sonoridad



“pmnsdt”. Estas sonoridades o formaciones resultado de un tetracordo, no implican un uso consciente por parte de Albéniz, simplemente que estaba acostumbrado a esa sonoridad. Como podemos apreciar en el ejemplo, existen tres variantes para la formación de este acorde: una tríada mayor con la cuarta aumentada, una tríada mayor con una segunda rebajada y un acorde de séptima de dominante sin quinta pero con tercera mayor y menor (Mast, 1974, p. 183-185).



Ej. 4 Posibles combinaciones basadas en el acorde pmnsdt.

Rítmicamente se caracteriza por el uso de compases superpuestos, compases rápidamente cambiantes y complejos patrones de acentuación que son una novedad respecto a las primeras obras. Las texturas son mucho más variadas y el virtuosismo junto a la variedad de efectos y timbres no tiene precedentes. Durante su segunda época, compone en bastantes estilos compositivos de la época, lo que le ayuda a hacer innovaciones y llegar a donde llegó con “Iberia” (Clark, 2002, p. 308-310).

### 1.2.2 El primer cuaderno de Iberia

*Evocación* (*Preludio* según el manuscrito), contiene una atmósfera hispano-árabe, nostálgica, melancólica y reflexiva. Presenta una forma sonata sin desarrollo, siendo a grandes rasgos un A-B-A', siguiendo el esquema tonal tradicional, presentando un ritmo de “♩ ♪” para las secciones temáticas y “♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪” en las partes de transición.



Ej. 5 Evocación, c. 1.



Ej. 6 Evocación, cc. 11-12.

El tema inicial, en La b menor, presenta algunas características que lo podrían relacionar con el fandango y la malagueña como la tonalidad menor con un compás ternario, la segunda aumentada (en la voz central, cc. 3-4), el tetracordo menor descendente (en el bajo, cc. 1-19) o el uso de algunos grupetos a modo de arabescos (cc. 11-18), todas ellas características del nacionalismo español, al igual que el ámbito reducido de la melodía, aunque también podría verse como una jota de copla en versión andaluza. En esta primera parte, en las secciones temáticas destaca el acento agógico en la segunda parte del compás en la melodía, dando lugar a síncopas, empleadas éstas también en el comienzo de la obra a modo de ostinato por la mano izquierda, imitando a la guitarra. El segundo tema, esta vez en el relativo mayor Do b M, deriva, sin duda, de una copla de una jota navarra; teniendo una estructura de a-b-a-c-a', estructura que también volvemos a ver en la tercera pieza de este cuaderno, usando mayormente una estructura armónica de V-I en a y I-V en b. Melódicamente, en este caso en el pentagrama inferior, presenta una curva: primero un ascenso para finalizar con un descenso hacia el reposo melódico que es donde cadencia el *tercio* o verso, todo ello por notas conjuntas. Ej. cc. 63-37.

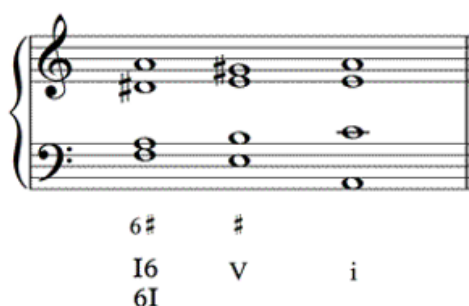


Ej. 7 Evocación cc. 63-66.

Esta dualidad de temática entre el sur y el norte puede dar la idea de una integridad de toda la península. Ya en la reexposición podemos apreciar una característica que será habitual en posteriores piezas de la suite, como es la insistencia en la dominante, al utilizar en esta parte

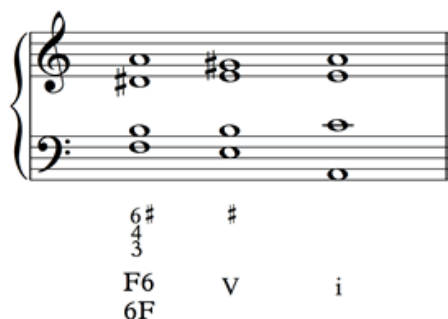
un pedal de dominante en vez de tónica como había hecho al inicio de la pieza. Armónicamente nos recuerda al impresionismo, además de las abundantes indicaciones en francés, utilizando en algunos momentos la escala de tonos enteros y el acorde de sexta aumentada francesa. Mas observa ya en esta obra, un nuevo tipo de acorde de sexta aumentada, una combinación entre el acorde de sexta aumentada francesa y alemana, que llama “acorde de sexta ibérica” (Clark, 2002, p. 252-254).

Albéniz usa los diferentes tipos de sexta aumentada: italiana, francesa, alemana e ibérica. El acorde de sexta italiana se forma sobre el IV grado, habitualmente en primera inversión, con su fundamental alterada ascendentemente para formar el intervalo de sexta aumentada con el bajo. De todos los tipos de sexta aumentada, éste es el menos usado por Albéniz.



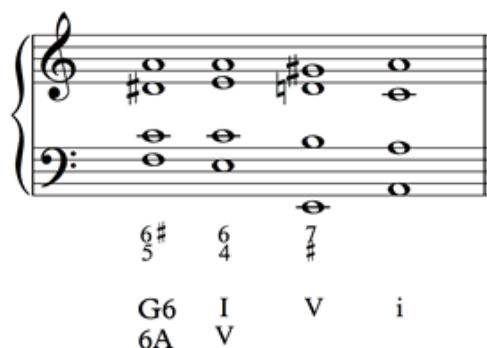
Ej. 8 Sexta aumentada italiana.

El acorde de sexta aumentada francesa, usado por Albéniz en algunas retransiciones con un valor estructural, se forma sobre el II grado, siendo un acorde de séptima. También es habitual su disposición en primera inversión con la tercera alterada ascendentemente para formar el intervalo de sexta aumentada. Para el compositor, este acorde es especialmente importante, debido a que lo forman notas de la escala de tonos enteros.



Ej. 9 Sexta aumentada francesa.

El acorde de sexta alemana se forma sobre el IV grado también, siendo un acorde de séptima con una disposición en primera inversión. En este caso la nota alterada ascendentemente es la fundamental.



Ej. 10 Sexta aumentada alemana.

Por último, el acorde de sexta ibérica, se forma sobre el II grado, siendo éste el único con cinco notas, al añadir a la sexta aumentada francesa la novena, que pertenecería al acorde de sexta aumentada alemana, por eso es una combinación de ambos.



Ej. 11 Evocación, c. 102.

*El puerto* (Cádiz<sup>18</sup> según el manuscrito), inspirado en la localidad pesquera de El Puerto de Santa María, contrasta con la pieza anterior debido al optimismo, bullicio, luminosidad, y extroversión de ésta, a pesar de su final. Tiene forma de “Introducción-A-desarrollo-A’-coda”. Tres son los aires andaluces que algunos analistas como Henri Collet han visto en ella: el *polo*, la *bulería* y la *seguiriya*. Presenta un estilo de *zapateado*, un género español flamenco en modo mayor, está en Re b M, con un compás en 6/8, que se baila pero no se canta, descendiente de danzas antiguas como la *Jácara* y el *Canario*. Indicaciones como “très brusque” y “rudement marqué et bien sec” en determinados pasajes, representarían los golpes que daría el bailar flamenco con el pie. El ritmo en esta pieza es bastante importante,

<sup>18</sup> Cádiz es una pieza de la “Suite española nº 1”, para no repetir el título lo llama *El puerto*.

destacando el uso frecuente de las hemiolías, llegando por momentos a parecer que tenemos un compás compuesto de 3/4 y 6/8 por su periodicidad (cc. 29-38 mano derecha, mientras la izquierda conserva el 3/4), como sucede en “Rondeña” y “Almería”, y se puede observar una sugerencia del rasgueado de guitarra (cc. 45-47).



Ej. 12 El puerto, c. 45.

Rítmicamente destaca el motivo usado al inicio de la melodía, que se asocia al *zapateado*:



Ej. 13 El puerto, cc. 11-12.

En esta pieza podemos ver inflexiones modales en la primera sección, que pasan del modo mayor al mixolidio y el frigio, dentro de la estabilidad creada por el pedal de tónica y posteriormente, ya en la sección de desarrollo, incursiones en el modo frigio (Franco, 1982, p. 8-10).

*El Corpus Christi en Sevilla* (*Sevilla*<sup>19</sup> según el manuscrito), es la obra más difícil del cuaderno, tiene un carácter programático y describe la procesión religiosa del *Corpus Christi* en Sevilla, siendo la obra más descriptiva de toda la suite. Con una tonalidad de Fa # m, comienza con un “rataplán” que representa el redoblar de tambores que se oye al aproximarse la procesión. El tema, sobre el cual realiza unas variaciones posteriormente, es una marcha y está inspirado en el estribillo de “La Tarara”, una conocida canción castellana, perteneciente al folclore de Salamanca y canto nupcial del norte de África. Sin embargo la cita del tema no

<sup>19</sup> Al igual que con *El puerto*, este cambio también se debe para no repetir título, ya que *Sevilla* es una de las piezas que conforman la Suite española nº 2.

está completa y en algún momento cambia a modo menor respecto al original<sup>20</sup>, como en el c. 7, donde vemos que la melodía pasa de un acorde mayor a uno menor, (el mi sería sostenido en la versión de la canción popular), mientras en la mano izquierda en el c. 8 que mantiene la misma armonía que el anterior, realiza un acorde mayor. Este choque que observamos se asocia con el flamenco.



Ej. 14 La tarara, canción original.



<sup>20</sup> Sólo en “Lavapiés” podemos detectar otra cita similar a la de Iberia, del villancico popular “Campana sobre campana”. También en su obra orquestal “Cataluña” (1899), su obra más importante para este género, siendo, en este caso de canciones populares catalanas.



Ej. 15 El Corpus Christi en Sevilla, cc. 8-23.

En la armonización del compositor, vemos algunas disonancias estridentes, que representan la entonación y ejecución imperfectas de una banda mientras desfila por las calles, que poco a poco se va haciendo más presente; estas disonancias características también son típicas del flamenco. En este ejemplo podemos apreciar también un rasgueado de la guitarra en los acordes arpegiados. En la sección B (la forma de la pieza es A-B-A') domina la *saeta*, “Un desgarrador grito de éxtasis religioso que se canta en ritmo libre durante las procesiones” (Clark, 2002, p. 257), primero en cuádruple *fortissimo* realizado por la mano izquierda<sup>21</sup>, mientras la mano derecha sigue con el tema de la tarara (dando lugar a una escritura en tres pentagramas) y luego con una dinámica de piano, consiguiendo un aire más místico, dinámica que también compartirá en la Coda donde se crea una atmósfera que recuerda a “La Cathédrale engloutie” de Debussy, al imitar la sonoridad de unas campanas de una iglesia. Es por tanto la obra que presenta un mayor rango dinámico en este cuaderno, de ppppp a ffff.

El duplicar a la decimoquinta una melodía homofónicamente, es un recurso típico de Albéniz, al igual que la predilección por tonalidades con bemoles<sup>22</sup>. En las formas A-B-A' cada sección suele ser contrastante.

<sup>21</sup> El hecho de añadir un tercer pentagrama en 4/4 entre los compases 83–130, 135–188 y 223–244, hace que aparezcan dos tipos de compás superpuestos, estableciendo una relación de 2:1, consiguiendo una menor acentuación rítmica en la parte melódica principal.

<sup>22</sup> Concretamente en este cuaderno, dos de las tres piezas que lo conforman, tienen una tonalidad con bemoles.

### 1.3 Posibles influencias estilísticas en la interpretación pianística

Si comparamos las fuentes de inspiración de los dos compositores españoles para piano más importantes de la primera oleada nacionalista, Albéniz y Granados, podemos comprobar que existen similitudes y diferencias entre ambos.

Entre las diferencias, podemos ver que a Albéniz le gustaba la parte más exótica de España, habitualmente asociada con Andalucía. El propio compositor, catalán de nacimiento, decía que era *moro* y en aquel lugar se sentía como en su propia casa. Granados por su parte, prefería la zona central del país, Castilla y Madrid, el urbanismo español del pasado y veía en la figura de Goya un referente para su inspiración. En sus rasgos personales vemos que a Albéniz le gustaba mucho más viajar y era más abierto, tenía un gusto por lo disonante y los pasajes rítmicos, llegando a ser el compositor más experimental e innovador de los dos a pesar de ser el más joven y componer antes su obra maestra. Granados por otro lado era más tranquilo y sensible, viendo los analistas en su modo de componer un estilo más refinado y comedido, incluso en las obras cuya inspiración es similar, las que están influenciadas por el folclore musical español.

#### 1.3.1 Contexto histórico

Políticamente, años antes de la composición de “Iberia” España estaba gobernada por los Borbones<sup>23</sup>. En 1898, acababa de perder Cuba y surge como consecuencia la generación del 98, formada por un grupo de intelectuales a favor de un pensamiento más liberal. En España alrededor de 1900 había dos corrientes de pensamiento: una más liberal, internacionalista y modernista, que quería dar a conocer la cultura española en Europa, inspirándose en el continente y particularmente en Francia, y otra conservadora, que deseaba el aislamiento de Europa y la conservación de lo español en la cultura, teniendo esta última corriente más apoyo durante la época. Albéniz se adscribiría a la primera corriente, (re)incorporando a España al mundo musical europeo en palabras de Joaquín Rodrigo. “Iberia”, por tanto, presenta también una dimensión política y filosófica (Clark, 2002, p. 320-322).

Escribe Albéniz en una carta “Estoy muy desazonado con nuestra tierra, y creo que me será dificultosísimo el volver a ella si no es a dejar los huesos”. A pesar de que la compenetración entre España y Albéniz superaba a la que tenía con la cultura francesa y con

---

<sup>23</sup> La restauración Borbónica (1875-1931), etapa en la cual vuelven a reinar los Borbones en España, está representada principalmente por Alfonso XII (1874-1885) y Alfonso XIII (1902-1931).



París en particular, el público general y la intelectualidad musical del país galo eran los más receptivos al estilo nacionalista del compositor.

Sobre su ópera “La sortija” un crítico musical de Madrid decía que estaba demasiado extranjerizado. Su estilo era en 1894 más cosmopolita, erudito, sofisticado y poco familiar a los espectadores. El escritor Francisco Serrano de la Pedrosa le escribe a Albéniz diciendo:

“El público de Madrid no va al teatro a oír música, [...] el público va al teatro a divertirse con arreglo a su cultura [...]. Esta incultura rechaza por consiguiente el elemento psicológico de la música moderna”.

Por el contrario, en Barcelona<sup>24</sup> no era lo suficientemente extranjero. En 1901, tenía pensado establecer un Teatro Lírico Catalán junto a Granados y al compositor Enric Morera (1865-1942), sin embargo la idea se redujo a la nada. En dicha ciudad seguía dominando el gusto por la zarzuela y por la ópera italiana. A pesar de ello, la visión de su patria lo perseguía por todas partes, pensaba constantemente en ella (Clark, 2002, p. 134-231).

### 1.3.2 Romanticismo

Como consecuencia de la época que vivieron ambos compositores (los dos nacieron en la década de 1860), se observa en ellos la influencia del romanticismo, sobre todo en sus primeras obras y con más énfasis en Granados. Dicho período se caracteriza por una tendencia hacia lo original, en vez de seguir unas normas, por el uso de extremos expresivos<sup>25</sup>, de nuevas y variadas figuraciones, armonías y colores. En este período se puede empezar a hablar del timbre, teniendo un concepto más orquestal, texturas más densas y variadas, con un predominio homofónico, melodías muy largas y con un gran ámbito, un amplio rango dinámico ayudado por un uso mayor del pedal y aparecen en esta época las *piezas de carácter*. Todos estos cambios, más acentuados a medida que avanzamos en el romanticismo, permiten a los compositores probar nuevas técnicas compositivas y mostrar nuevas ideas musicales.

Entre los compositores románticos podemos apreciar la influencia de: Frédéric Chopin, por su sensualidad armónica y el rubato, sobre todo en Granados; Robert Schumann, por sus contrastes de carácter que cambian de la euforia a la melancolía, rasgo característico también de su personalidad, y Franz Liszt, a pesar de no estudiar ninguno de ellos con él, sobre todo

---

<sup>24</sup> La Renaixensa (renacer de la cultura catalana) y el modernismo convirtieron a la ciudad en una de las más importantes de Europa.

<sup>25</sup> Se puede ver la influencia del post-romanticismo y la gran orquesta en la amplitud dinámica que encontramos en estas obras.

en sus obras maestras como son “Iberia” y “Goyescas”. Ambas son de una extrema dificultad y complejidad, son bastante extensas, en ellas encontramos pasajes de gran virtuosismo, sutiles efectos de pedal, una riqueza tímbrica y unas texturas que hacen pensar en la orquesta, llegando en algún caso a haber un discurso programático (Moreno, s/f).

### 1.3.3 Granada

Entre todas las ciudades andaluzas, Albéniz tenía especial debilidad por Granada, al igual que Manuel de Falla y otros autores románticos tanto españoles, como europeos y americanos, último reducto musulmán antes de su expulsión de la península en 1492, ciudad donde se encuentra *La alhambra* y motivo del celebrado *orientalismo*. Tal predilección se puede comprobar en sus composiciones, ya que en esta ciudad están inspiradas casi veinte obras del compositor entre sus tres períodos compositivos. En dichas obras, al incluir ritmos propios de Andalucía y nuevas armonías con un toque oriental, inaugura el *Alhambrismo musical*, movimiento que también existe en otras artes como la artesanía, la pintura o la arquitectura, con el estilo neo mudéjar. Sobre “Granada”, titulada Serenata y perteneciente a la “Suite española nº1” op. 47, escribe el compositor:

Vivo y escribo una serenata romántica hasta el paroxismo y triste hasta el desespero, entre el aroma de las flores, la penumbra de los cipreses y la nieve de la Sierra. No voy a componer la embriaguez de la juerga colectiva: busco ahora la tradición, que es una mina de oro... La guzla (instrumento árabe de cuerda) arrastrando perezosamente los dedos sobre las cuerdas. Y por encima de todo un lamento desentonado y desgarrador... Quiero la Granada árabe, la que es todo arte, la que toda me parece belleza y emoción y la que puede decir a Cataluña: Sé mi hermana en arte y mi igual en belleza. (...) Sólo a ella le debo lo poco o mucho que he hecho (...) Es preciso que yo naturalice Granada en Cataluña... creo que Granada, donde estoy, es el tesoro de la música andaluza. Yo creo también que debo escribir esto y estoy convencido de que mi juventud está llena de experiencia musical para lanzarme a la conquista de esta tierra maravillosa en la que hay exquisitez, cordialidad y amor pero todo ello guardado como los árabes guardan las flores en su jardín y las mujeres de sus palacios (Giménez, 2010, p. 86-87).

En la siguiente cita observamos que hasta en los últimos días de su vida tenía a España y especialmente a Granada en su mente y en su corazón:

España, a la que llamaba su morena, había sido ingrata con él, pero de Granada, pensaba que no olvidaba nunca y se sentía fuertemente atraído por la ciudad. (...) ya su vida se extingue, sólo a nosotros nos permite verle, porque le traíamos aroma de Granada y [dice] que sólo a ella le debía lo poco o mucho que había hecho, no borrándose jamás de su memoria las noches de luna en la Alhambra y sus paseos por el Albaicín, pues en la última visita que le hicimos, fue

dolorosísima porque no pudo hablarnos y sus ojos se llenaron de lágrimas... Sólo su mujer hubo de contestarle con estas palabras que difícilmente me serán olvidadas: no llores que te pondrás bien y te llevaré a Granada (Giménez, 2010, p. 88-89).

Aparte de la citada obra, inspiradas o dedicadas a dicha ciudad andaluza encontramos: “Torres Bermejas”, “La vega”, “Albaicín” (primera pieza del 3er cuaderno de la “Suite Iberia”), “En la Alhambra” (cuarta pieza de Recuerdos de Viaje) o la “Suite Morisca” entre otras.

La situación geográfica y la historia de España, con sus numerosas invasiones por diferentes pueblos como los romanos, árabes y visigodos entre otros, hacen que este país sea único en cuanto al desarrollo de una tradición folclórica, representando en su música una síntesis de las tradiciones musicales cristianas, árabes y judías. Tradicionalmente se asocia *lo español* con la parte sur de la península, Andalucía, considerada por los extranjeros la parte más exótica del país, posiblemente por la gran influencia árabe que tuvo. Sin embargo, todas las regiones de España tienen sus propias canciones y danzas folclóricas, haciendo de ella un país muy rico en este aspecto, que, como vimos en la parte inicial de este trabajo, atrajo a diversos compositores europeos de primer nivel.

#### 1.3.4 Guitarra

El sonido de la guitarra o los efectos que se pueden hacer para recrearla, ya fueron empleados por el compositor italiano Domenico Scarlatti en sus numerosas obras para teclado. En este aspecto, ambos compositores españoles coinciden en que emplean efectos producidos por dicho instrumento en sus obras pianísticas. Entre los efectos que se pueden crear, podemos citar el uso de acordes sobre las cuerdas abiertas de la guitarra, Mi-La-Re-Sol-Si-Mi y la técnica del rasgueado y el punteado.



Ej. 16 Asturias, perteneciente a la “Suite española nº 1” op. 47, cc. 25-26.

En este ejemplo podemos apreciar el uso de notas repetidas en el pentagrama superior y en staccato en ambos pentagramas, que representaría la técnica del punteado en la guitarra, con un abrupto acorde al inicio de cada compás, representando en este caso el uso del rasgueado, utilizado por la mano derecha del guitarrista. El carácter ternario junto a la estructura armónica, la acercan al carácter flamenco, a una interpretación por bulerías. Su transposición a la guitarra pasa a la tonalidad d Mi menor (Si flamenco) (Abendroth, 1990, p. 8-16). Es importante aclarar que a pesar de que actualmente hay una clara diferencia entre la guitarra clásica y la flamenca, en la primera mitad del siglo XIX estas diferencias eran muy sutiles, influyéndose ambos tipos de guitarra entre sí y siendo usados por compositores nacionalistas españoles no guitarristas, ya que fue hacia finales del siglo XIX cuando empezaron a diferenciarse las dos guitarras. Seguramente se hayan inspirado ambos compositores en este instrumento para evocar en sus composiciones pianísticas el nuevo género andaluz, llamado flamenco a partir de 1847, especialmente Albéniz, quien mejor ejemplifica la influencia de la música flamenca en la clásica. Probablemente esta sea una razón por la cual es el compositor nacionalista más transcrito para guitarra. A pesar de tener numerosos amigos intérpretes guitarristas como Llobet o Tárrega, Albéniz no escribió para ese instrumento, sin embargo muchas transcripciones hechas de su obra son imprescindibles en el repertorio de guitarra (Pedrosa, 2015, p. 1-8).

### 1.3.5 Flamenco

Ya desde una temprana edad, Albéniz se sintió fascinado por el flamenco, considerado por la Unesco desde 2010 como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad a iniciativa de las Comunidades autónomas de Andalucía, Extremadura y Murcia. Además de ser Patrimonio Cultural Inmaterial Etnológico Andaluz y estar inscrito en el Inventario General de Bienes Muebles de la Región de Murcia, establecido por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. La exótica música de Andalucía, desde su punto de vista, región española que siempre atrajo a Albéniz y recorrió durante su juventud, era una fuente de inspiración para él. De forma diferente, para Manuel de Falla su relación con el flamenco tiene una concepción más folclórica.

El flamenco surgió durante el s. XIX como forma de arte pública en cafés cantantes, un tipo de tabernas (Clark, 2002, p. 82-162). En 1860, fecha del nacimiento de Albéniz, se abre la Etapa Clásica de este estilo musical, etapa en la cual algunos géneros ya estaban conformados, otros en evolución y alguno todavía no había surgido. El flamenco es la evolución de un folclore formado por las influencias culturales de aquellos pueblos que en su día pasaron por la península ibérica, también asociado a los gitanos. De hecho se dice que

algunos estilos se aflamencaban o agitanaban, fenómeno que se llama flamenquización de los estilos. Muchos cantes flamencos aparecieron para acompañar algunas danzas y, posteriormente se convirtieron en estilos de cante independientes del baile. La danza fue la principal actividad popular desde el siglo XVIII hasta el XIX, especialmente en Andalucía, entre sus distintos tipos podemos destacar el fandango, que combina tonalidad y modalidad y la seguidilla, que habitualmente era tonal. Ambas danzas eran muy populares en el siglo XVIII, pero ya se interpretaban siglos atrás. Albéniz entró en contacto con el flamenco dentro de su querida ciudad de Granada, más concretamente en la *Taberna del Polinario*, dirigida por Antonio Barros. En su época, la única función que tenía la guitarra era acompañar al baile y al cante y la transmisión del flamenco se hacía de forma oral, en los cafés cantantes como ya se dijo antes o como en este caso en tabernas. La tradición de la guitarra granadina proveniente de Rodríguez Murciano, uno de los guitarristas más famosos de inicios del siglo XIX y pilar de la creación de la guitarra flamenca, fue pasando por su hijo Antonio Rodríguez alias “Maripieri”, para llegar al dueño de la taberna, quien le transmitió sus conocimientos de guitarra al propio Albéniz y posteriormente a Falla. De esta forma Albéniz se convierte en el primer nacionalista en comprender y conocer el flamenco, su espíritu, formas y ritmos. Como ya hemos dicho antes, Albéniz se inspiraba en las melodías y ritmos populares y flamencos para componer sus obras de corte nacionalista-andaluz, creando a partir de ellos, a diferencia de Falla que copiaba literalmente las melodías populares (Giménez, 2010, p. 81-90).

Albéniz utilizaba para componer las materias primas y el proceso del flamenco, que no era otro que la improvisación, de ahí la frescura y espontaneidad que desprende su música, llegando a conseguir algo similar al *duende*<sup>26</sup>, la intensa emoción del flamenco más “jondo”. El flamenco combina el arte “elevado” y el “indigno”, llegando a ser una combinación de varias tradiciones como la gitana, la árabe, la autóctona española y la latinoamericana; acoge también elementos de la tradición clásica europea en cuanto a la técnica y armonía de la guitarra (Clark, 2002, p. 313-314).

La música vocal, instrumental y de percusión, junto con el arte de la danza, se fusionan hasta el punto [de] que el público puede experimentar el *duende*, que se podría definir como una sensación envolvente que llega a poseer al espectador gracias a la magia del flamenco. Éste traspasa las fronteras de la técnica y de la inspiración, y va más allá. El *duende* sorprende porque llega sin avisar y, cuando un artista experimenta su presencia, se emplea la expresión

---

<sup>26</sup> El duende es algo mágico, pero que difiere de la visión europea común y corriente que lo define como aquel ser que habita en los bosques y que se relaciona con los gnomos y las hadas (...) [en] la cultura española el *duende* es la figura que representa de manera muy fuerte la forma de expresarse, de interactuar de este pueblo (Correa, 2009, p. 72).

*tener duende. Duende es sinónimo de un encanto misterioso e inefable. Se trata de un modismo que utilizaban los eruditos de principios del siglo XX para describir un espectáculo de flamenco con temperamento, con garra, con carácter. Durante su conferencia Teoría y juego del duende, el gran poeta y dramaturgo andaluz Federico García Lorca definió el término citando a Goethe [cuando hablaba] de Paganini: Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica.*

### 1.3.6 Impresionismo

Tanto Albéniz como Granados estudiaron en París, si bien la relación de ambos con Francia fue diferente, puesto que Granados pasó muy poco tiempo allí. Albéniz estuvo más tiempo en contacto con las tendencias musicales del país vecino, aunque no siempre tuvo una buena relación con Francia, en 1895 tuvo que abandonar París y su infecta atmósfera artística. Allí conoció al compositor francés Ernest Chausson, quien le presentó a otros compositores como Gabriel Faure, Vincent d'Indy, Claude Debussy y Paul Dukas entre otros. Lo que supuso que: “Albéniz encontrase pues de improviso íntimamente vinculado con todo el grupo que constituía el principal núcleo del movimiento renovador musical francés, y a la vez era el alma de la Société Nationale<sup>27</sup>” (Abendroth, 1990, p. 41).

En Francia se creó una de estas nuevas ideas musicales: el impresionismo, un movimiento artístico desarrollado en la segunda mitad del siglo XIX, hizo que poco a poco se convirtiese en centro artístico europeo alternativo a la supremacía alemana, la cual había ganado mucha importancia durante el siglo XIX, incluso en capital cultural del mundo. Inicialmente fue asociado a la pintura, tras el comentario despectivo de un importante crítico de arte hacia el cuadro de Claude Monet “Impression: soleil levant” (1872), pero pronto se relacionó con otras artes como la música, a pesar de su intención despectiva; en cuanto a los poetas de esta época se les llama simbolistas, término que agradaba más al músico Claude Debussy y al que sería más justo atribuir, músico impresionista por excelencia. Aparte de la aportación de Debussy, el que más irradiaba la influencia, que también recibe, se piensa rápidamente en la labor de Maurice Ravel, pero también hicieron aportaciones Albéniz<sup>28</sup> y Falla, aparte de otros músicos menores. Esta influencia de los compositores franceses se

---

<sup>27</sup> Creada en 1871 por Saint-Saëns.

<sup>28</sup> Algunos autores como Deledique piensan que la música d Albéniz no tiene ninguna influencia del impresionismo francés. De hecho algunas características que se podrían asociar con él o con el impresionismo español, como el movimiento paralelo, la modalidad, los acordes con notas añadidas como una segunda o una cuarta, tiene su origen, según Mast, en la música popular andaluza. Dando a entender que tiene mayor importancia la influencia española popular (Mast, 1974, p. 367-368).

puede observar en las superposiciones de diversos timbres en la misma zona del teclado. Esta corriente tenía como características en la pintura la búsqueda de la luz, el uso de colores puros puestos a puntilladas sobre el lienzo, los temas cotidianos frente a la heroica pintura romántica, un gusto por la naturaleza y la existencia de líneas difuminadas. Había que plasmar el instante, la impresión. En música se inició también en Francia a finales del siglo XIX, más concretamente en 1887, aunque la fecha de 1889 tiene su especial importancia por la exposición universal de París, en la cual se oye por primera vez en Europa música javanesa de gamelán, perteneciente a Indonesia y que estaba caracterizada principalmente por el uso de instrumentos de percusión. Albéniz tuvo que tocar en la famosa Exposición Universal, con motivo de una gira de conciertos. Este estilo musical presenta como características: el uso de la modalidad, con las escalas modales, pentafónicas y la escala de tonos enteros que ayudan a la disolución de la tonalidad, formación de acordes por cuartas, quintas u octavas, acordes con notas añadidas, uso de notas pedales como un efecto de bruma en vez de sostén, la utilización de acordes como masa sonora o color en vez de forma funcional, movimiento paralelo de acordes, ritmos más difuminados, melodías más breves y desdibujadas que fragmentadas pueden llegar a ser *arabescos*, el rechazo a las estructuras formales, la textura de gamelán formada por notas lentas en los graves, melodía con valores medios en el registro medio y otra melodía con los valores más rápidos en el registro más agudo. Algunas de estas características las podemos encontrar en la música de Albéniz, aunque no en la de Granados (Borrero, 2008, p. 1-5).

### 1.3.7 Testimonios sobre interpretaciones en la época de Albéniz

Fueron varios los pianistas que interpretaron algunos números de “Iberia” en vida de Albéniz aparte de Blanche Selva, como José Tragó en Madrid, la discípula de Albéniz Clara Sansoni en Italia, el virtuoso portugués José Vianna da Motta o incluso Alfred Cortot. Para finalizar este apartado de influencias, consideré oportuno incluir algunos de los comentarios sobre el estilo interpretativo de Malats, recordemos que era el pianista predilecto de Albéniz. La revista Cis-Cut relataba que iba a ser difícil encontrar otro pianista en cuanto a la fuerza de identificación al tocar la música de Albéniz, más concretamente Triana. La Gazeta Musical consideraba su estilo alejado de la estética francesa y de la figura romántica del virtuoso. El Heraldo destacaba su calidad de ejecución, su temperamento, su alto nivel técnico y la capacidad de transmitir al público la carga subjetiva que cada compositor deja en sus obras mediante la *performance*, consiguiendo de esta forma que el momento interpretativo sea una simbiosis entre compositor, intérprete y público (García, 2007, p. 292-300).

## **Parte II – Parte empírica (encuadramiento empírico)**



## Capítulo 2: Caracterización del estudio

### 2.1: El problema, cuestiones de investigación y objeto de estudio

El objeto de estudio de esta tesis es el de acercarse a una interpretación con características nacionalistas del primer cuaderno de la Suite para piano Iberia de Isaac Albéniz.

Tiene también como objetivos específicos:

- Conocer las características nacionalistas utilizadas en las piezas seleccionadas.
- Relacionar de alguna forma los estudios centrados en el nacionalismo español, así como los del análisis de la partitura con las grabaciones sonoras.
- Saber cuál es la visión sobre el primer cuaderno de Iberia de los intérpretes seleccionados.
- Establecer unos parámetros para el análisis de grabaciones.
- Conocer cómo abordan las características nacionalistas en su interpretación.
- Averiguar si las diferentes interpretaciones tienen una razón de ser por una relación con una determinada escuela pianística o bien con un estilo interpretativo.
- Continuar con el estudio realizado por Alfonso Pérez, al incluir en este trabajo a pianistas tan relevantes internacionalmente como Claudio Arrau, Daniel Barenboim y Lang-Lang, no incluidos en su estudio.
- Analizar mi propia grabación.

Además del primer cuaderno de la suite iberia, serán incluidos en el corpus analítico las grabaciones de estas tres piezas por los pianistas Claudio Arrau, Daniel Barenboim, Lang-Lang y Carlos Polo.

Además presento las siguientes cuestiones de investigación:

1. ¿Cuáles son las características nacionalistas en las piezas seleccionadas?
2. ¿Qué papel tienen las características nacionalistas en sus obras para piano?
3. ¿De qué forma las características nacionalistas se materializan en la interpretación?
4. ¿Existe una tradición pianística española (que este especializada en el repertorio español)?

## **2.2 Metodología de investigación**

La metodología que me propongo presentar es una investigación de ámbito cualitativo, usando como instrumentos de investigación y recogida de datos:

- Un análisis de los elementos nacionalistas que aparezcan en las obras;
- Un análisis de las interpretaciones de los diferentes pianistas seleccionados.

## **2.3 Diseño metodológico**

Como principal técnica y producción de datos se tomará la búsqueda de documentos, como las tesis académicas (Mast, Abendroth, Redford, Lourenço, Da Cruz, Sook, García, Pérez), diferentes ediciones sobre las partituras a trabajar (Guillermo González, Antonio Iglesias, Luis Fernando Pérez, Norbert Gertsch) libros especializados (Clark, Chiantore), artículos nacionales (Giménez, Pedrosa, Fernández, Iberní, Velert) e internacionales (Fineman, Kleinertz, Shifres) programas de conciertos y datos empíricos constantes en estudios realizados anteriormente. Fue adoptada una postura reflexiva y crítica sobre los mismos para poder sacar conclusiones en base a mi evaluación personal a través de la observación estructurada. Para la investigación cualitativa se analizarán diferentes parámetros expresivos de los que hablaré próximamente.

## **2.4 Técnica de recogida de datos**

Dada la dificultad para encontrar los registros sonoros en disco, he decidido tomar como fuente de información las grabaciones que encontramos en Spotify, aplicación web donde tenemos acceso libre para escuchar música. Esta decisión implica una menor calidad, pero permite sin embargo un mayor acceso para aquellas personas que quieran consultar este trabajo. Los parámetros expresivos serán el tempo, la dinámica, el fraseo, el uso del pedal y detectar si son perceptibles o no las características nacionalistas y cómo se materializan en la interpretación si fueran perceptibles. Para dicho análisis se utilizarán diferentes tablas para algunos parámetros de las tres piezas.

Este análisis será de carácter empírico a partir del reconocimiento auditivo de los parámetros expresivos de interpretación y estudio comparativo de los resultados empíricos.

## **2.5 Análisis y tratamiento de datos**

- Un análisis de los elementos nacionalistas que aparezcan en las obras.
- Un análisis de las interpretaciones de los diferentes pianistas seleccionados, donde los parámetros expresivos de interpretación serán el tempo, la dinámica, el fraseo, el uso del pedal y detectar si son perceptibles o no las características nacionalistas y cómo se materializan en la interpretación si fueran perceptibles.

## **2.6 Investigación y pertinencia del estudio y sus contribuciones para el estado del arte**

La principal contribución para el estado del arte en relación a los estudios albenicianos es el análisis de los registros parciales en este caso del primer cuaderno, de los pianistas seleccionados. Además también se contribuirá a la historia de la interpretación pianística.

Paralelamente se contribuye a un análisis sobre la posible existencia de un verdadero estilo español, partiendo de las fuentes primarias como son las partituras.

Para finalizar, reflexionaré sobre mi propia identidad como intérprete español que soy y sobre el repertorio español.

### Capítulo 3: Hacia una búsqueda de las características nacionalistas en la interpretación pianística

“La interpretación <<correcta>> no existe. Existen, como mucho, interpretaciones <<convincientes>>, interpretaciones que llegan a ofrecer al público respuestas creíbles a los interrogantes que contiene la partitura” (Chiantore, 2001, p. 573).

“Laplane decía que para interpretar de una manera satisfactoria, es necesario un *pianista total*, el cual debía poseer el mayor brío y la más incisiva nitidez, además de tocar limpio” (Iglesias, 1989, p. 104-105).

A arte da interpretação assenta, de facto, na imperfeição da notação, assim como na composição ela própria. Uma composição musical nunca pode ter uma notação verdadeiramente precisa, sendo que a variedade das suas interpretações nunca pode ser esgotada. A falta de exaustividade, incerteza, abertura espiritual de uma peça musical é a condição prévia para a arte musical. Assim sendo, pode-se afirmar que ao texto musical falta o essencial – isto é, aquilo que um intérprete, como artista intuiu da notação (Lourenço, 2012, p. 92).

Si tenemos en cuenta la historia de la interpretación desde el siglo XIX, época en que nace Albéniz, hasta la actualidad, podemos ver diferentes estilos y escuelas pianísticos. Centrándonos en el primer aspecto, a grandes rasgos en el siglo XIX aparece la figura del *genio*, la cual separa ampliamente la figura del compositor de la del ejecutante, una persona de la cual se requiere que sea muy habilidosa y especializada, dejando atrás los *amateurs* que eran más habituales en el siglo XVIII. El *genio* cuando interpreta, es una persona capaz de transformarse en otro gracias a una capacidad psico-física, muy versátil, para poder adaptarse a las múltiples *alma-espíritus* que requiere cada momento de la obra. El resultado es una interpretación original, individual y personal, una interpretación libre. Posteriormente, los excesos del Romanticismo llegan hasta el período de entre guerras, en el cual los compositores, como Stravinsky en el neoclasicismo, reclaman su importancia pidiendo a los intérpretes, que “no expresen”. Esto viene acompañado de un estatus académico de ciencia en las disciplinas teórico-musicales, como la teoría musical o la musicología histórica, lo que hace que lleguen unos estándares interpretativos. Este nuevo intérprete está relacionado con una psicología que pasa de lo introspectivo a una búsqueda de evidencia empírica, diferenciándose del antiguo *genio*. Ahora dicha palabra es sustituida por la idea de *talento* ayudado por las disciplinas científico-musicales y el concepto de desarrollo de capacidades sustituye al concepto de *don*. Este tipo de ejecución tiene fundamentos en la ciencia, basada en un canon y corrección artística, donde se le da mucha más importancia a la voluntad del compositor, que es quien encarna lo *auténtico*. Esta nueva forma de interpretar tiene dos

corrientes: la versión historicista, la cual intenta acercarse a las condiciones sonoras de la época perteneciente al compositor, y la ejecución analítica, en este caso el intérprete debe explicar la estructura musical. Esta influencia de la ciencia en la música hace que los problemas de ejecución sean vistos como hipótesis científicas, la estética como lógica y la ejecución musical como un sistema jerárquico, donde unas acciones tienen más peso que otras, estableciendo sistemas de reglas o gramáticas.

Actualmente este objetivismo no es tan premiado por el público, el cual vuelve a valorar la individualidad y la originalidad en la interpretación. Esto viene motivado entre otras causas porque hay una tendencia actual a la descontextualización, ya que el contexto en que se compone la obra es diferente al momento performativo. Aunque la perspectiva etnográfica<sup>29</sup> no llega a estar excluida, siendo una base para la construcción del significado, lo que llamamos interpretación histórica. Otro motivo para el rechazo del objetivismo sería la despersonalización de éste, ya que premia la autoridad (objetiva), frente a la intuición e identificación (subjética). Por último estaría la atemporalidad, ya que la música no es un texto, en la performance hay que añadir la respuesta propia de la actuación en tiempo real. Proponiendo que la ejecución musical sea vista como teatro, siendo el texto su guión, material a partir del cual se puede crear la *performance* y tomando el valor de *verosimilitud* por encima del de *verdad*. De esta forma llegamos a una interpretación en la cual hay que valorar la propia partitura, en la que está incluido el contexto, las pautas estilísticas y las nociones de la época, y por otro lado la libertad del artista al hacer la *performance*, dando su propio pensamiento sobre la obra, a pesar de que el margen de maniobra no sea muy amplio (Shifres, 2006, p. 22-27).

A lo largo de la historia, los compositores no siempre han sido los mejores intérpretes de su música. Si nos centramos en cómo tocaba Albéniz, podemos observar diversos comentarios en periódicos sobre su forma de tocar en relación a sus giras por Europa (París y Gran Bretaña): en sus obras hallamos “notables cualidades rítmicas”, era capaz de evocar con el piano los característicos sonidos de la guitarra española (como el rasgueado), “toque aterciopelado”. Albéniz recordaba a Anton Rubinstein en los pasajes finos y delicados, quien decía que “era pianista antes de nacer” y a Hans von Bülow en su fuerza. La misma delicadeza exquisita que señala el modo de tocar de Sarasate distingue también el de Albéniz. Sin embargo, no todas las críticas eran positivas, algunos esperaban algo diferente de él y sus compañeros por el simple hecho de ser españoles, esperaban que fuera un pianista muy animado y demostrativo: “un pianista poco efusivo”, sobre el modo de dirigir de Bretón<sup>30</sup> se le

---

<sup>29</sup> En el caso de Albéniz podemos ver un contexto español y francés.

<sup>30</sup> Violinista, compositor y director de orquesta (1850–1923).

acusaba de una “falta de vivacidad e ímpetu” que asociaban a un meridional. Albéniz era visto como representante de una reacción ante la escuela del estruendo creada por Liszt, evitando las poses románticas. En Alemania en 1892 (año que representa la cima de su carrera como intérprete pianístico) alababan su dominio técnico y su control del sonido, pero veían su interpretación demasiado agraciada, refinada, francesa, con una falta de sangre ardiente propia de un español. Esta interpretación francesa se plasma en una conversación que tiene el compositor con el pintor Ignacio Zuloaga sobre “La vega”, éste destaca el color de la pieza musical, a lo que Albéniz añade, “no soy pintor y pinto, pero mis pinceles son las teclas” (Clark, 2002, p. 95-230).

Todo ello resulta muy interesante, sin embargo cuando compuso Iberia, ya no era el gran pianista que había demostrado ser, estaba alejado de las salas de concierto debido a su debilitado estado de salud principalmente y por tanto no sabemos cuál sería su versión sobre esta colección de piezas. Quizás hubiera mantenido su estilo interpretativo de sus obras nacionalistas predecesoras, o tal vez hubiera cambiado algunos aspectos.

A consecuencia de la diversidad de formación y procedencia de los músicos entre 1909 y 1926, se plasman diferentes textos pedagógicos entorno a un marco teórico para la relación entre obra e interpretación, como los que hicieron Breithaupt, Matthay, Selva, Jonás, Cortot y Ortmann entre otros<sup>31</sup>. Derivado de ello, se comienza a hablar más habitualmente del término *escuelas*, tradiciones interpretativas ligadas, a veces, a la influencia de algún gran intérprete del pasado, pero que normalmente se asocian más a un entorno cultural. Como resultado, se comienza a usar más el término *escuelas pianísticas*, que no *compositivas*<sup>32</sup>, aunque sí interactúan con ellas, son distintas formas de entender el conocimiento, de cómo transmitirlo (cómo se enseña y cómo se aprende), de sus valores, del repertorio a interpretar y de su forma de pasarlo a la siguiente generación, ya que prima más el conjunto de intérpretes de cada una de ellas que una figura en particular.

Un aspecto importante al hablar de escuelas, es la *técnica* o *mecánica* empleada: la posición de la mano, un determinado uso de la fuerza de gravedad (*peso*) para producir el sonido y/o para una sujeción de la tecla, la preferencia por determinados movimientos. El ideal sonoro influye también en los tipos de ataque usados, ya que cambiando el movimiento empleado cambia también el sonido o timbre. Otros parámetros interpretativos analíticos son

---

<sup>31</sup> Los pianistas compositores desde finales del siglo XVIII hablaban de su propia forma de tocar, como dice Chiantore, la *Ur-technik*.

<sup>32</sup> Algunas grandes figuras pianísticas como Chopin, Busoni o Granados, todos ellos pianistas-compositores, fueron grandes referencias para sus alumnos en relación al modo e interés de interpretar las piezas de otros grandes compositores del pasado.

la predilección por unos tempos, el uso del rubato, realizar determinados efectos, el empleo del pedal o el rango dinámico también, al igual que las referencias estéticas, una escala de valores para poder evaluar una interpretación y las técnicas de estudio, enfocadas habitualmente a la mejora mecánica (Chiantore, 2010, p. 1-14).

Según Chiantore (2010) “las escuelas en las que esta afiliación nacional resulta más inmediata son (...) tres: Francia, Rusia y Hungría” (p. 14-15), por otro lado Lourenço (2012), afirma que hay tres grandes escuelas, la francesa, la alemana y la rusa, en las cuales también podemos encontrar algunos pianistas *híbridos*, en los cuales se pueden apreciar influencias de dos escuelas. Además deja la puerta abierta a otras escuelas *menores*, como la española representada por Alicia de Larrocha y la italiana con Arturo Benedetti Michelangeli (p. 111-150). Actualmente dicho concepto es poco usado debido a la globalización y a la dificultad para asociar un determinado tipo de interpretación a una escuela y viceversa.

### 3.1 Estilo Español

Si pensamos en una interpretación *española*, considero que la mayor influencia que puede haber en relación a un estilo español es el flamenco<sup>33</sup> y el uso de la guitarra. De la misma forma que se inspiraron en él para componer, también existen influencias suyas en el momento interpretativo. Derivadas del flamenco podemos observar una limpieza, velocidad, fuerza y exactitud rítmica en los pasajes rítmicos, como las habituales secciones “A” que emplea el compositor (Pedrosa, 2015, p. 2-15). La sonoridad brillante<sup>34</sup> también es una característica del género flamenco; para lograrla en la guitarra se usa la *cejilla* en las interpretaciones solistas, aunque también tiene un uso para transportar las tonalidades. En las secciones “B”, en las que acostumbra a haber una *copla*, se intenta imitar la voz, siendo estas partes más líricas, con un carácter más improvisatorio. Esta influencia viene también del flamenco, más concretamente de los estilos de ritmo libre, que derivan de los Fandangos (Granadina, Malagueña,...). En este caso la copla está sujeta a la interpretación vocal, en donde la guitarra sirve como un apoyo armónico, sin tener esa sonoridad brillante. También

---

<sup>33</sup> Al hablar del flamenco, hay que pensar en el flamenco de la época que vivió Albéniz, es decir, el de finales del siglo XIX.

<sup>34</sup> Esta característica es alabada por el propio compositor cuando habla sobre las interpretaciones de Malats.

se caracterizan por una elasticidad o libertad rítmica, que Albéniz consigue realizar con una sensación de ausencia de ritmo explícito (Fernández, 2006, p. 2-32).

Para una correcta interpretación de esta música no bastará con interpretar lo escrito, es necesario entenderlo. Para ello es importante tener un conocimiento más profundo de los elementos de su lenguaje musical, estudio por otro lado que también realizó el compositor, especialmente de los ritmos de la música. Palabras como emoción, calidez, sudor, pasión, sangre, alma, vitalidad, garra, intensidad, carácter, fogosidad, temperamento, fuerza, energía, viveza, brío, también son aplicables al interpretar tanto el flamenco como las obras nacionalistas.

El pianista Guillermo González, intérprete integral de la música pianística de Albéniz, destaca que uno de los principales elementos a tener en cuenta en la música española es lo que conocemos como nota-ritmo. Una idea que parte del Barroco, usada desde Bach hasta Scarlatti, pero que también es fundamental en la música española, en la cual cada nota posee en sí misma un significado, una vida independiente. La ausencia de este rasgo, que sería muy perceptible sobre todo en las obras o secciones más rítmicas, se traduciría en una falta de vida. Por ello el estudio de los ritmos como patrones rítmicos, que habitúan a cambiar en algunas obras y tener un gran sentido rítmico es más que beneficioso a la hora de interpretar este estilo musical. Relacionándolo otra vez con el flamenco vemos que los guitarristas marcan los tiempos con el pie (Giménez, 2010, p. 81-91).

Por lo general la música folclórica está caracterizada por una vitalidad, un carácter improvisatorio, vigoroso, con habituales cambios de ritmos y unas melodías con un carácter modal (Abendroth, 1990, p. 9).

La suite Iberia encarna la atmósfera de la calle, no el aséptico refinamiento de los salones aristocráticos ni la exótica España que otros imaginaban desde la lejanía, filtrada por los grabados de unas postales amarillentas. Sólo una precisa elección técnica puede distanciar el mundo sonoro de Albéniz de las afrancesadas visiones de Debussy y de Ravel y de los estereotipados clichés de sus propios imitadores para situarlo en un lugar único en toda la historia del piano (Chiantore, 2002, p. 526).

Albéniz, según el árbol genealógico pianístico, proviene de la escuela francesa, al estudiar con Brassin (1840-1884), discípulo de Moscheles (1794-1870). Está considerado como el fundador de la escuela moderna de composición pianística española. Sin embargo, en el terreno de la pedagogía no tuvo muchos alumnos como para poder formar una escuela propia. Entre ellos, podemos destacar a René de Castéra, la italiana Clara Sansoni, que llegó a interpretar algún número de "Iberia" y Déodat de Séverac, cuando era profesor en la Schola Cantorum. Sobre el primero podemos destacar su labor al fundar la Édition Mutuelle en 1902,



editorial que publica “Iberia” y de Séverac el hecho de que completó “Navarra” (Clark, 2002, p. 222). En relación con esto, el periódico Pictorial World publica un artículo el 2 de noviembre de 1890 en el que se dice que a finales del siglo XIX no hay una escuela de arte musical característica y propia en España. Además dice que la música española es un pálido reflejo del pensamiento francés o alemán. Dando a entender que está en desuso si es que alguna vez destacó. Por otro lado, el Daily Chronicle, veinte días más tarde, reconoce que no han tratado a España y sus músicos como se merecían (Clark, 2002, p. 101).

Aunque Albéniz no llegó a fundar una escuela pianística, sí lo llegó a hacer Granados con su Academia Granados, que posteriormente será llamada Academia Marshall, nombre que perdura en la actualidad. Pero primeramente hablaremos sobre la formación de Granados. Empezó sus clases con Juan Bautista Pujol (1835-1898), profesor en la Escuela Municipal de Música de Barcelona<sup>35</sup>, referente dentro de la pedagogía musical en Barcelona y con formación internacional, que fue también profesor de Albéniz y Malats y autor del método “Nuevo mecanismo del piano”. Aportó su contribución a la *escuela pianística catalana*<sup>36</sup>, centrándose en el color, la claridad y el dominio de los secretos de los pedales, creando así un estilo interpretativo que sugiriera la improvisación. Posteriormente Granados estudió en Francia<sup>37</sup> con Charles Wilfrid de Bériot (1833-1914), el cual enseñó a Maurice Ravel (1875-1937) y a Ricardo Viñes (1875-1943). El pedagogo francés también se centró en la técnica de los pedales y la improvisación. Una vez formado, Granados funda en Barcelona la Sociedad de Conciertos Clásicos en 1900 y justo un año después la famosa Academia Marshall.

Volviendo a hablar sobre la Academia Marshall, tras más de una centuria de actividad, por ella han pasado algunos de los pianistas más relevantes del siglo XX en España. Ahora está dirigida por Carlota Garriga (1937), pianista que estudió con Frank Marshall (1883-1959), sucesor de Granados. Alicia de Larrocha (1923-2009), alumna y directora también de este centro académico tras la muerte de Marshall fue posiblemente uno de sus mayores éxitos. Dicho centro ha tenido una gran cantidad de alumnos, aparte de los ya citados, entre los que

---

<sup>35</sup> Fundada en 1886, época cercana al esplendor modernista catalán (1888-1910) en la que aparecen nuevas asociaciones, salas de conciertos y nuevas orquestas.

<sup>36</sup> En los documentos consultados se suele hablar de escuela pianística catalana, sin embargo pienso que se podría extrapolar a España en general.

<sup>37</sup> Muchos pianistas de la época se formaron en dicho país, lo que contribuye a la similitud en ciertos aspectos entre escuela pianística francesa y española.

destacan Elena Romero, Emma Chacón, Alberto Attenelle<sup>38</sup>, Leopoldo Querol<sup>39</sup> y los hermanos Corma. Su gran labor concertística tanto en nuestro país como en el extranjero, contribuyó a que esta academia se convirtiera en un centro de formación pianístico de importancia internacional. Como consecuencia del repertorio interpretado por ellos, en especial por Alicia, que desde muy joven interpretó las obras cumbre de la literatura pianística española<sup>40</sup> como son: “Iberia”, “Goyescas” y la “Fantasía Bética” de Falla, la música española también experimentó un auge internacional.

En relación a los recursos pianísticos empleados, son similares a los usados en otros centros académicos de la época, aunque muestran un especial interés por lograr una determinada calidad de sonido, basada en el uso del pedal de resonancia<sup>41</sup>, siendo éstas unas características de la “escuela pianística catalana” (Velert, 2013, p. 3-17).

Cuando Enric Granados transmitió sus enseñanzas a Frank Marshall, por ejemplo, el mundo musical español, y [el] catalán en particular, se encontraba en gran fermento, volcado en sentar las bases de una cultura burguesa que había llegado especialmente tarde a la península ibérica. Cuando, pocos años después, la jovencísima Alicia de Larrocha aprende a tocar el piano (primero con su madre, también alumna de Granados, y luego con el propio Marshall), ya ha concluido la Primera Guerra Mundial, que significó el definitivo derrumbe de la herencia romántica (Chiantore, 2010, p.18-19).

---

<sup>38</sup> (1937) Actualmente está considerado uno de los representantes más importantes de la escuela pianística catalana. Por otro lado, es el fundador de la Escola de Música de Barcelona, en la cual desarrolla su labor pedagógica.

<sup>39</sup> (1889-1985) Este pianista valenciano fue el segundo en realizar un concierto con la integral de la Suite Iberia después de que lo hiciera Malats.

<sup>40</sup> En España el compositor más valorado e interpretado es Albéniz, de la misma forma que es el país donde se toca más su música. Para ello existen concursos de piano en los que piden como pieza obligatoria una del género español y a veces más específicamente de la “Suite Iberia”.

<sup>41</sup> Tanto Granados como Marshall publicaron un libro sobre sus investigaciones acerca de dicho pedal. Lo que produjo que su uso sea un rasgo distintivo de sus alumnos.

### 3.2 Estilo Francés

Unas de las mayores influencias en Albéniz serían el impresionismo<sup>42</sup> y las características propias de la escuela pianística francesa. Teniendo en cuenta la gran diversidad de los matices que encontramos en Albéniz, desde ppppp a fffff, se puede decir que:

Al interpretar su música más que planos sonoros como fuertes y pianos, existen situaciones o perspectivas: cerca, algo lejos, muy lejos, con una búsqueda y variedad de atmósferas armónicas y dinámicas. Este fenómeno, asociado al impresionismo, es una consecuencia del ver y oír. Esto ayudado con una implicación y participación vivencial nos acercará a una interpretación más acertada, distinguiendo este tipo de interpretación del impresionismo debussyano, el cual siempre “guarda las distancias”. (...) Antes que “planos sonoros” nuestro autor crea “perspectivas”. (...) El “pathos” romántico que la invención albeniziana suele comportar nos lleva a añadir [a] tales valores el de nuestra plena participación vivencial, lo que no sucede en el impresionismo debussyano que sabe siempre “guardar las distancias” (Franco, 1982, p. 6-8).

En cierto modo, el propio Debussy alentó una interpretación “impresionista” de su música cuando, en el comentario de presentación de los “Nocturnos” para orquesta, escribió: “El título *nocturno* quiere tomar aquí un sentido más general, y sobre todo más decorativo. No se trata, pues, de la forma habitual del nocturno, sino de todo lo que la palabra contiene de *impresiones* y de luces especiales”.

Por otro lado, son constantes las referencias a una búsqueda sonora y diferenciación de timbres. Siendo algunas de ellas empleadas para estimular la imaginación: *souple, sombre, vibrant*; otras se pueden relacionar más fácilmente con un tipo de ataque específico como el *pesante ma non f, sec, ppppp glissant sur les notes, effleurez la note, la laissante vibrer* (Chiantore, 2002, p. 522).

Parece que a cor da sonoridade do piano não existe na realidade mas só na imaginação dos intérpretes e dos auditores. Para conceder cor a um som neutral do piano para o tornar mais claro ou escuro, agressivo ou suave, fazê-lo soar como uma trompa ou um violoncelo, uma discussão amarga ou como o canto harmonioso depende da imaginação do pianista, da capacidade de sugestão e receção do público; (...) no fundo só a velocidade do martelo e a força com a qual bate na corda será influenciado (Lourenço, 2012, p. 94).

El virtuosismo de esta obra, la dificultad o casi reto para el intérprete se encuentra, como en muchas de las obras impresionistas, en el control sonoro que obliga al intérprete a

---

<sup>42</sup> Recordamos que de la misma forma que Albéniz recibió influencias de este estilo musical, también aportó su granito de arena, como podemos ver en obras como “La vega” o “Albaicín”, entre otras.

dominar una amplia gama dinámica, así como una gran variedad de articulaciones y ataques y a un dominio de la pedalización capaz de colorear los matices más sutiles (García, 2007, p. 283).

El Conservatoire National fue el gran pilar pedagógico del siglo XIX en Francia, pero su conservadurismo llevó a la creación de la Schola Cantorum donde estudió Albéniz y la École Normale, creada por Cortot. Estas dos últimas instituciones son las que poco a poco se abren a nuevas experiencias. Centrándonos en las características tradicionales técnicas-mecánicas de esta escuela, podemos citar: un reducido movimiento de la parte superior del brazo, una acción ligera y concentrada en la mano y la muñeca y un gusto por una gran pulcritud digital, que determina que su amplitud sonora no sea muy grande. Estas características pueden ser comparadas con las de la escuela rusa, actualmente esparcida por todo el mundo, en las cuales se emplea un movimiento de todo el brazo, una acción muscular en la que interviene importantemente el peso y con una finalidad de obtener un tipo de sonido diferente (Chiantore, 2010, p. 7-9). Aparte de esta preferencia del *uso de los dedos* podemos ver una preferencia por un repertorio seco, con poco uso de pedal por lo general, destacando la presencia de las obras barrocas de compositores franceses como Couperin o Rameau, del cual deriva un estilo de interpretación francés caracterizado por la claridad, elegancia, rapidez, ligereza, transparencia y precisión. Todo ello deriva en el característico *jeu perlé*, que al fin y al cabo es una idea, no una cuestión propiamente técnica. El rigor por la partitura es más claro, lógico y simple de entender si lo comparamos con el estilo alemán; en aspectos dinámicos no extremar ni el *fortísimo* ni el *pianísimo*, uso de tempos equilibrados y contenidos, sin embargo rápidos en obras alemanas; no exagerar el sentimentalismo o el énfasis al expresar, llegando a parecer el estilo de interpretación frío o distante por momentos.

Volviendo al tema del pedal, su empleo es bastante sutil, aunque con el paso del tiempo, sobre todo con Debussy, adquiere una gran importancia y variedad de uso: pedal a fondo, a la mitad, un cuarto o el pedal vibrato (Lourenço, 2012, p. 125-133).

### **3.3 Otros / Libre**

Aparte de las dos grandes propuestas interpretativas, como hemos visto a inicios de este capítulo, siempre habrá intérpretes que tomen caminos alternativos, que sean diferentes, individualistas y no por ello peores. Dentro de este grupo se encuadrarían todas estas performances, a veces promovidas por el marketing.

## Capítulo 4: Breve estudio comparativo de grabaciones del 1er cuaderno de Iberia por pianistas representativos del siglo XX y XXI

### 4.1 Análisis del contenido expresivo

Analizaremos cada una de las piezas que forma el primer cuaderno de “Iberia” por separado, estableciendo el orden en el que aparecen las obras.

#### 4.1.1 Evocación

##### 4.1.1.1 Dinámica

Esquema de la evolución dinámica

	Allegretto (cc. 1-54)	Poco meno tempo (cc. 55-94)	Molto meno mosso (cc. 95-114)	Souple très doux (cc. 115-134)	Coda (cc. 135-153)
Arrau	pppp (c. 26)				
Barenboim	Anticipa el bajo a la melodía (cc. 19, 27, 30, 40)	Melodía muy destacada (cc. 75-92)			
Lang-Lang		Destaca acentos (cc. 55-74)			
Larrocha	Melodía siempre clara y destacada				
Polo	Melodía mf (cc. 19-20)				

#### 4.1.1.2 Agógica

##### Esquema de la evolución agógica

	Allegretto (cc. 1-54)	Poco meno tempo (cc. 55-94)	Molto meno mosso (cc. 95-114)	Souple très doux (cc. 115- 134)	Coda (cc. 135- 153)
Arrau	Rit. (cc. 18, 26, 29-30, 39)	Rit. (c. 91)			
Barenboim	Rit. (cc. 18, 30); acc. (c. 24)	Acc. (cc. 75- 90); rit. (c. 91)			
Lang-Lang	Rit. (cc. 18, 26, 34)	Acc. (cc. 75- 89); rit. (c. 90-91)		Rit. (c. 130)	Acc. tres últimas notas (cc. 141, 143)
Larrocha	Rubato: rit. (cc. 13-14), acc. (c. 15- 16); rit. (cc. 18, 26, 30)	Rit. (cc. 74, 91); acc. (cc. 85-90)		Pequeña pausa después de adorno (cc. 117, 121, 125); rit. (c. 130)	
Polo	Rubato según reguladores (cc. 1-18); pequeña pausa después de adornos (cc. 11, 13, 14)	Poco acc. (cc. 67-68); rit. (cc. 69- 70); poco acc. (cc. 85- 90); rit. (c. 91)	Pequeña pausa después de 1ª nota (cc. 96, 98)	Pequeña pausa después de adorno (cc. 117, 121, 125); rit. (c. 130)	

#### 4.1.1.3 Tempo y tiempo total

Es importante tener en cuenta que las tres piezas que forman el primer cuaderno de “Iberia” no tienen indicación metronómica, a diferencia del resto de cuadernos. Sin embargo, son varias revisiones las que indican unos tempos aproximados de referencia. Guillermo González propone ♩ = 112-116 y Antonio Iglesias ♩ = 100.

#### Esquema del tiempo de interpretación

	Tiempo total	Tempo
Arrau	6'00"	♩ = 104
Barenboim	6'15"	♩ = 100
Lang-Lang	6'37"	♩ = 100
Larrocha	6'04"	♩ = 112
Polo	5'56"	♩ = 116 <sup>43</sup>

#### 4.1.1.4 Fraseo y articulación

Según Lourenço (2012), las frases melódicas de la pieza, las cuales están inspiradas en melodías populares, nos hacen pensar en un “sonido ancho”, es decir, una sonoridad cantabile y amplia, con la intención de imitar el canto como vemos en el *poco meno tempo* (cc. 54-73) (p. 316). En la grabación de Larrocha vemos bastante rubato, sobre todo en la parte inicial de la pieza. Destaca la articulación de *non legato* del c. 145. Al igual que Polo, los adornos son interpretados con bastante *rubato*, como en los cc. 117, 121, 125. Arrau, sin embargo, no usa rubato apenas, siendo bastante rítmica y estable su pulsación. Destaca el legato que realiza en los cc. 95-98. Barenboim usa más rubato en la segunda parte (*meno tempo*), dando la impresión de ser algo libre; en los cc. 96 y 98 emplea legato por decisión propia, a diferencia del staccato de los cc. 107 y 109 indicado por el compositor. Lang-Lang también usa un rubato, más estructurado en este caso.

#### 4.1.1.5 Pedal

Polo usa el pedal de forma que no lo levanta del todo para mantener una atmósfera de ensueño y brumosa, de forma que no sea todo nítido (cc. 1-18). Las dos últimas notas las toca separadas, sin un pedal que las una. Larrocha tampoco usa un pedal totalmente limpio, como

<sup>43</sup> Los tempos tomados son con los que se inician las piezas.



podemos apreciar en los cc. 68, 78, 82. Arrau usa un pedal abundante sobre todo en la primera parte (c. 10), consiguiendo un efecto impresionista, sin embargo, por momentos resulta sucio como en los cc. 56-57, 61-62, pero las dos últimas notas las toca sin pedal. Barenboim usa bastante pedal también, con la intención de que se mezclen los sonidos, llegando a ensuciarse por momentos; las dos últimas notas las toca sin pedal y muy cortas. Lang-Lang por su parte, usa un pedal abundante, sin que se ensucie; destaca el pedal empleado desde el c. 39 (en vez de desde el 40) hasta el 42; en la Coda llama la atención que ponga el pedal antes de los adornos (cc. 117, 121, 125, 133); al igual que la mayoría de los pianistas, toca las dos últimas notas separadas.

#### 4.1.2 El puerto

##### 4.1.2.1 Dinámica

Esquema de la evolución dinámica

	Allegro comodo (cc. 1-54)	Souple et caressant (cc. 55-98)	Au Mt. (cc. 99-156)	Coda (cc. 157-187)
Arrau				
Barenboim				
Lang-Lang	Dim. (cc. 19-37)	pp (cc. 59, 65)		
Larrocha	Melodía siempre clara y destacada	Más forte cada dos cc. (cc. 63- 66)		
Polo	Más forte cada dos cc. (cc. 29- 37)	pp (c. 63)	Más forte cada dos cc. (cc. 127-135)	Melodía destacada (cc. 171-178)

##### 4.1.2.2 Agógica

Esquema de la evolución agógica

	Allegro comodo (cc. 1-54)	Souple et caressant (cc. 55-98)	Au Mt. (cc. 99-156)	Coda (cc. 157-187)

Arrau	Pequeña pausa (cc. 54-55)	Rit. (cc. 74, 88, 92)	Rit. (cc. 122, 147-148)	
Barenboim	Más rápido a partir c. 11	Rit. (cc. 74, 82, 92)	Más rápido a partir c. 109; rit. (c. 122)	Sin au Mt. (cc. 186-187)
Lang-Lang	Rit. (c. 54)	Rit. (cc. 82, 92)	Rit. (cc. 122, 148)	Rit. (c.162); a tempo (cc. 163, 167); sin au Mt. (cc. 186-187)
Larrocha		Rit. (cc. 74, 82)		
Polo	Pequeña pausa (cc. 54-55)	Meno tempo y acc. (cc. 67-70); rit. (cc. 78, 82, 92)	Pequeña pausa (cc. 148-149); muy poco rit. (c. 156)	

#### 4.1.2.3 Tempo y tiempo total

Para la segunda pieza Guillermo González propone ♩ = 112-116 y Antonio Iglesias ♩ = 100.

#### Esquema del tiempo de interpretación

	Tiempo total	Tempo
Arrau	4'22"	♩ = 94
Barenboim	4'23"	♩ = 96
Lang-Lang	4'52"	♩ = 100
Larrocha	4'11"	♩ = 124
Polo	3'56"	♩ = 120

#### 4.1.2.4 Fraseo

Polo hace una diferenciación clara de articulación entre los acentos, staccato y legato, dando diversidad de colores a la pieza; por otro lado hace pequeñas pausas entre secciones o cambios de articulación (cc. 54-55, 148-149) o rit. al inicio de una frase como los vistos en la parte agógica. Larrocha también hace esta diferencia de articulación, destacando una claridad en la mayor parte de la obra. En las partes menos rítmicas ambos usan más el *rubato*. Los dos hacen una pequeña pausa antes de comenzar la melodía en el c. 25, algo que Arrau

no. El intérprete chileno, también hace diferencia entre las tres articulaciones, aunque a veces el staccato lo lleva al extremo de quitar el pedal (cc. 16, 84, 87, 94). Barenboim emplea más rubato en cc. 83-86. Lang-Lang usa más rubato cc. 83-97; en relación a la articulación destaca el poco acento que hace en cc. 1-4 y el poco staccato en los cc. 47-48 y 51-54.

#### 4.1.2.5 Pedal

Polo hace una clara diferenciación de uso de pedal entre las partes rítmicas, en las cuales limpia todo el pedal (los trinos suenan más claros así) y a veces emplea el pedal para marcar mejor los acentos como indica el compositor (cc. 45-47). Por otro lado en la parte central y la coda deja que se mezclen más las armonías creando una atmósfera de ensueño, como en los cc. 79-82, 171-172 donde emplea un sólo pedal haciendo pequeños cambios pero sin limpiarlo del todo.

Larrocha también hace esta diferenciación de uso de pedal, sin embargo el resultado sonoro de las partes no rítmicas no es tan mezclado, sigue manteniendo una claridad en la atmósfera gracias a la nitidez de la melodía, incluso entre los cc. 109-122 donde sólo emplea un pedal manteniendo el bajo y armonía del c. 109. Donde sí consigue un ambiente más mezclado es en el inicio de la coda, donde emplea un pedal para dos compases (cc. 157-162, 179-180).

Arrau usa los dos diferentes pedales. Destaca en la parte rítmica que use un pedal para cada dos compases (cc. 1-4), como Barenboim y Lang-Lang. Como ya hemos visto antes, suprime el pedal en favor de hacer staccato en algunos momentos (cc. 16, 84, 87, 94). Cambia de pedal en c. 110, al igual que Barenboim. También usa un pedal en los cc. 171-172, 179-180.

Barenboim usa bastante pedal, sin distinguir entre parte rítmica y no rítmica, al mezclar las armonías en ambas partes (cc. 1-4, 18-24, 43, 171-178) sin embargo en otros momentos sólo pone el pedal indicado (cc. 109-110, 179-182).

Lang-Lang usa un pedal cada dos compases (cc. 1-4), mucho pedal cc. 21-24, poco pedal cc. 25-27, 79-82 y 55-67 donde usa pedal de dedos. En los cc. 109-118 sólo usa un pedal.

### 4.1.3 El Corpus Christi en Sevilla

#### 4.1.3.1 Dinámica

##### Esquema de la evolución dinámica

	Allegro gracioso (cc. 1- 70)	Bruyant (cc. 71- 134)	Un peu plus calme (cc. 135- 190)	Tempo du commencement (cc. 191-214)	Très bruyant (cc. 215- 254)	Aisément (cc. 255- 286)	Vivo (cc. 287- 339)	Andante (Coda) (cc. 340- 369)
Arrau		Sin dim. (cc. 123- 127)		Destaca los acentos (cc. 195-196)		f (cc. 255-264)		
Barenboim	Sin sf (c. 29); mucho bajo (cc. 64-68)						sf (cc. 312, 316)	sf (c. 359)
Lang-Lang	Mucho bajo (cc. 55-63)		pppp (c. 171)	Destaca voz superior (cc. 195-198)			sf (cc. 297, 301)	
Larrocha	Melodía muy clara siempre							
Polo								

#### 4.1.3.2 Agógica

##### Esquema de la evolución agógica

	Allegro gracioso (cc. 1- 70)	Bruyant (cc. 71- 134)	Un peu plus calme (cc. 135- 190)	Tempo du commencement (cc. 191-214)	Très bruyant (cc. 215- 254)	Aisément (cc. 255- 286)	Vivo (cc. 287- 339)	Andante (Coda) (cc. 340- 369)
Arrau	Rit. (cc. 69-70)			Rit. (cc. 211- 214)			Rit. (c. 331)	
Barenboim	Más rápido (cc. 40-				Meno tempo	Acc. (cc. 255-274)		

	55); rit. (cc. 69-70)				(cc. 243-244)			
Lang-Lang	Rit. (c. 63)	Acc. (cc. 97-98, 105-106, 113-114)		Acc. (cc. 191-202)				
Larrocha	Rit. (c. 63); acc. (cc. 69-70)							
Polo	Más rápido (cc. 40-55); a tempo (c. 55); rit. (cc. 63, 70)	Más rápido (cc. 71-82-)			Más rápido (cc. 215-222);		Meno tempo (c. 303)	

#### 4.1.3.3 Tempo y tiempo total

Para la tercera pieza Guillermo González propone ♩ = 120.

Esquema del tiempo de interpretación

	Tiempo total	Tempo
Arrau	7'23"	♩ = 140
Barenboim	9'11"	♩ = 116
Lang-Lang	9'27"	♩ = 124
Larrocha	9'01"	♩ = 120
Polo	9'02"	♩ = 120

#### 4.1.3.4 Fraseo

Arrau sólo emplea el rubato en la copla, aunque al seguir tanto las indicaciones agógicas del compositor pierde libertad. La saeta lo toca todo muy a tempo, sólo hace algún rit. al final de algún compás. En el c. 30 no hace el primer staccato, al igual que en el soprano de los cc. 42, 44, 46. La última nota la toca muy larga.

Barenboim en la saeta hace pequeños rit. antes de tocar la octava grave. También usa rubato en la copla, con un resultado similar a Arrau al no mostrar mucha libertad. Destaca el arpegiado que hace en los cc. 361, 362 y 367 para la mano derecha.

Lang-Lang tampoco hace el staccato de los cc. 30, 42, 44, 46 como Arrau. Realiza muy cortos los acentos de la mano izquierda (cc. 64-70). Durante la saeta el tempo es bastante estable en general, comienza a usar más rubato a partir del c. 120, en la transición a la copla. Allí muestra más libertad y a veces toca en staccato las voces intermedias (cc. 135-136, 154, y 158). En el *aisément* toca poco staccato la melodía y en algún momento destaca las voces secundarias (c. 265).

Larrocha en la saeta usa un tempo más estable (cc. 83-134 y 223-243), aunque en la copla usa un rubato más libre (cc. 135-190). En algún momento cambia la articulación establecida como en los cc. 30 y 46 donde no hace el primer staccato, algo que también repite en el soprano en los cc. 42 y 44 como Arrau y Lang-Lang.

Polo distingue entre la parte rítmica que es más estable en cuanto a pulsación y la parte central, donde emplea más rubato: entre los cc. 83-189 y 223-247 hace un acc. al inicio del compás después de los acordes y cierra el compás con un rit.

#### 4.1.3.5 Pedal

Arrau hace diferencias entre parte rítmica y la copla. En la saeta cambia de pedal cada vez que hay un nuevo bajo. A veces usa el pedal como apoyo rítmico (cc. 262-274 y 287-302). Entre los cc. 303-309 es más largo el pedal. En la copla usa un pedal para mezclar más las armonías, como el resto de intérpretes. En la coda, al igual que Barenboim, Lang-Lang y Larrocha parece que no usa pedal tonal ya que se mezclan mucho las armonías. Sorprende el final donde usa un solo pedal desde el c. 365 hasta la última nota de la pieza, algo que también realiza Lang-Lang desde el c. 362.

Barenboim usa un pedal por compás en los cc. 64-68, en la saeta cambia de pedal al tocar los bajos, en la copla mezcla más las armonías, sobre todo en los cc. 175-190. En el *bruyant* de la reexposición apenas usa pedal. Entre los cc. 262-274 usa cada vez más pedal llegando a su máximo a partir de ahí, donde no cambia de pedal a cada corchea.

Lang-Lang usa pedales contrastantes en pequeñas secciones como en los cc. 55-63 y 274-286 donde usa mucho pedal, sin embargo usa muy poco en los cc. 64-70 y 262-274. A veces hace transiciones, donde empieza con poco pedal y cada vez usa más como en los cc.

303-320. En la copla destaca la limpieza armónica con que acaba las semifrases, al igual que Polo. Entre los cc. 262-274, usa muy poco pedal.

Larrocha, no abusa mucho del pedal en la primera parte, en los cc. 59-63 sólo duran una corchea. Donde sí que usa más pedal es en la saeta, manteniendo siempre el bajo. Posteriormente, en la copla, mezcla las armonías con el pedal pero mantiene la claridad en la melodía. Se ve un incremento de la cantidad de pedal usado en los cc. 262-274. En el vivo los pedales son algo más largos (cc. 287-319).

Polo diferencia entre las partes un uso diferente de pedal: distingue en que la parte central usa el pedal para que se mezclen más las armonías y por otro lado, en las partes rítmicas, lo usa más como apoyo armónico o para marcar el compás (cc. 287-319), aunque a veces lo suprime por completo para oír mejor todas las voces (cc. 287-319) y hacer un contraste con otra parte que emplee mucho pedal (cc. 274-285). En la coda usa el pedal tonal más el de resonancia para mantener los bajos y la melodía cristalina sin que se mezclen demasiado las armonías.

## 4.2 Sinopsis de influencia del estilo nacionalista en la interpretación

En “Evocación” vemos que el rubato es bastante importante, sobre todo en la parte inicial de la obra. En ella, los adornos cobran especial importancia el cómo hacerlos, reflejando los melismas del cantaor, los “ays”. Demuestra que esto es una parte lírica, por lo tanto se puede usar el pedal para mezclar las armonías y crear una atmósfera mística. Estas características se ven muy bien plasmadas en las interpretaciones de Larrocha y Polo. Arrau sería el más alejado de esta estética al llevar un tempo bastante riguroso, similar a Barenboim. Lang-Lang vemos que usa el *rubato*, pero considero que es demasiado libre.

En “El puerto” vemos dos tipos de carácter en la pieza, uno más rítmico y vivo en la exposición y reexposición, en la que debemos destacar los acentos, usar un tempo estable y muy rítmico, a la par de un uso de poco pedal para no mezclar las armonías y haya claridad. Por otro lado, tenemos la parte central (copla) y la coda, que recuerdan más al ambiente de evocación. Las características técnicas serían iguales a las mencionadas en la pieza anterior. Vemos en este caso que las diferencias principalmente están en el uso del pedal, el rubato y el énfasis en los acentos, siendo más cercana la interpretación de los intérpretes españoles.

En “El Corpus”, vemos también las mismas características que en la pieza anterior, sus contrastes, cómo realizarlos y un resultado similar por parte de los intérpretes en cuanto a una interpretación española.



## Capítulo 5: Conclusión

A lo largo de este trabajo, vemos cumplidos todos los objetivos propuestos al inicio de este estudio: nos acercamos a una interpretación de tendencia interpretativa “española” del primer cuaderno de Iberia (objetivo principal); conocemos las características nacionalistas empleadas en el primer cuaderno de Iberia, relacionamos los estudios centrados en el nacionalismo español con los del análisis de la partitura y las grabaciones sonoras, analizamos cuál es la visión de los intérpretes acerca de estas obras, establecemos unos parámetros para el análisis de grabaciones, vemos cómo abordan las características nacionalistas en la interpretación, averiguamos si las diferentes interpretaciones tienen una razón de ser por una relación con una determinada escuela pianística o bien con un estilo interpretativo, continuamos con el estudio realizado por Alfonso Pérez, al incluir en este trabajo a pianistas tan relevantes internacionalmente como Claudio Arrau, Daniel Barenboim y Lang-Lang, no incluidos en su estudio y vemos que hay una tradición pianística española que está especializada en el repertorio español (objetivos específicos).

Después de haber realizado este estudio y analizado a los cinco intérpretes, considero que la grabación de Larrocha y Polo son las que muestran mejor el espíritu español. A pesar de ser grandes intérpretes los restantes pianistas y que tanto Arrau como Barenboim tengan raíces latinas, considero que se alejan un poco de esta estética que se procura en este trabajo, quizá por estar menos familiarizado con el repertorio español a pesar de la globalización e intercambio de culturas. Aun así, en algunos momentos vemos que coinciden en cuanto al fraseo, los cambios agógicos y al uso que hacen del pedal.

Estas versiones “españolas” distinguen entre las partes rítmicas, que suelen ser las partes “A” y las partes más melódicas, que suelen ser las coplas y las codas, tanto por un uso dinámico, como de uso de pedal, como el tipo de fraseo que usan. En líneas generales, las partes rítmicas deben mostrar un tempo bastante riguroso, un pedal más corto y limpio, a veces como apoyo rítmico, sin que se pierda la claridad en la textura. Por otro lado, las partes más melódicas deben ser más libres, serían las secciones más impresionistas de cada obra, en las cuales se debe usar más rubato, no siguiendo al pie de la letra todas las indicaciones, y un pedal para mezclar las armonías.

La principal contribución para el estado del arte en relación a los estudios albenicianos es el análisis de los registros parciales en este caso del primer cuaderno, de los pianistas seleccionados. Con este trabajo también se procurará contribuir a la historia de la interpretación pianística.

Paralelamente se contribuye a un análisis sobre la posible existencia de un verdadero estilo español, partiendo de las fuentes primarias como son las partituras. En cuanto a la interpretación de la música española, podemos ver las distintas opciones de *performance* posibles, aunque más centrados en una versión que podríamos considerar como “española”.

## Bibliografía

- Abendroth, C. L. (1990). *Inspiration and influence behind the keyboard styles of Isaac Albéniz and Enrique Granados*, Oregon: University of Oregon
- Albéniz, I. & Gertsch, N. (2002). *Iberia, Erstes Heft*, Munich: Henle Verlag
- Albéniz, I. & Iglesias, A. (1993). *Iberia: 12 nuevas impresiones en 4 cuadernos*, Madrid: editorial Alpuerto
- Albéniz, I. & González, G. (1998). *Iberia, edición revisada*, Madrid: editorial de música española contemporánea (EMEC) y española de ediciones musicales Schott, S.L. (EDEMS)
- Albéniz, I. (1961). *Iberia: 12 nouvelles "impressions" en quatre cahiers*, Madrid: Unión Musical Española
- Albéniz, I. (1987). *Iberia and España*, New York: Dover publications
- Carra, M. (2000). *El piano europeo*, Madrid: Fundación Juan March
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, Madrid: Alianza Editorial
- Clark, W. A. (2002). *Isaac Albéniz, retrato de un romántico*, Madrid: Turner
- Correa, H. J. (2009). *Federico García Lorca: de la teoría a la práctica del "duende"*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul
- Da Cruz, R. M. (2010). *A dimensão crítica na interpretação musical*, Porto: ESMAE
- Fernández, L. (2006). *El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz*, Música y Educación, nº 65: Madrid
- Fineman, Y. (2004). *Alhambrismo! The Life and Music of Isaac Albéniz*, Maryland: University of Maryland
- García, P. (2007). *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*, Oviedo: Universidad de Oviedo
- Giménez, J. M. (2010). *Albéniz, Falla, Granada y el flamenco*, Andalucía: Junta de Andalucía
- Grout, D. J. & Palisca, C. V. (2006). *Historia de la música occidental, vol. 2.*, Madrid: Alianza Música
- Iglesias, A. (1989). *De la dificultad del gran piano de Isaac Albéniz*, Barcelona: butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi
- Kennedy, M. (1994). *Diccionario Oxford de música*, Lisboa: Dom Quixote

Lourenço, S. (2012). *As Escolas de Piano Europeias - Tendências nacionais da interpretação pianística no século XX*, Porto: Universidade Católica Editora

Marco, T. (1983). *Historia de la música española, Tomo VI, siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial

Mast, P. B. (1974). *Style and structure in Iberia by Isaac Albéniz*, Rochester: University of Rochester

Pérez, A. (2013). *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz: La grabación integral: un estudio de caso*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid

Pérez, G. (1992). *Historia de la música y sus compositores*, Estella: Euroliber, S. A.

Redford, J. R. (1994). *The application of Spanish folk music in the piano suite "Iberia" by Isaac Albéniz*, Arizona: University of Arizona

Shifres, F. (2006). *Relaciones entre psicología y musicología en el derrotero de la interpretación musical*, Valencia: Universitat de València

Taruskin, R. *Nationalism*, in Sadie, S. (2006). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan

Velert, A. (2013). *La academia Granados-Marshall y su contribución a la consolidación de la técnico-pedagogía español: actividad y rendimiento entre 1945 y 1955*, Valencia: Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo de Valencia

Park, Y. (2005). *National character as expressed in piano literature*, Maryland: University of Maryland

Zuik, D. & Vázquez, C. (2010). *La interpretación pianística: de la tradición a la transgresión*, Rosario: Universidad Nacional de Rosario

## Webgrafía

<http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/interpretar.htm> consultado el 7/3/2015

[https://es.wikipedia.org/wiki/Alicia\\_de\\_Larrocha](https://es.wikipedia.org/wiki/Alicia_de_Larrocha) consultado el 16/8/2015

[https://es.wikipedia.org/wiki/Claudio\\_Arrau](https://es.wikipedia.org/wiki/Claudio_Arrau) consultado el 16/8/2015

[https://es.wikipedia.org/wiki/Daniel\\_Barenboim](https://es.wikipedia.org/wiki/Daniel_Barenboim) consultado el 16/8/2015

[https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique\\_Granados](https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Granados) consultado el 2/8/2015

[http://es.wikipedia.org/wiki/Iberia\\_\(suite\)#cite\\_ref-1](http://es.wikipedia.org/wiki/Iberia_(suite)#cite_ref-1) consultado el 13/6/2014

[https://es.wikipedia.org/wiki/Isaac\\_Albeniz](https://es.wikipedia.org/wiki/Isaac_Albeniz) consultado el 10/3/2015

[https://es.wikipedia.org/wiki/Lang\\_Lang](https://es.wikipedia.org/wiki/Lang_Lang) consultado el 16/8/2015

<http://www.abc.es/20101019/cultura-musica/lang-lang-201010190956.html> consultado el 19/5/2014

[http://www.chiantore.com/pdf/chiantore.com\\_EL\\_PIANO\\_DESPUES\\_DE\\_LA\\_SUITE\\_IBERIA.pdf](http://www.chiantore.com/pdf/chiantore.com_EL_PIANO_DESPUES_DE_LA_SUITE_IBERIA.pdf) consultado el 3/5/2014

[http://www.chiantore.com/pdf/chiantore.com\\_UNA\\_NESSUNA\\_CENTO\\_MILA\\_CAST.pdf](http://www.chiantore.com/pdf/chiantore.com_UNA_NESSUNA_CENTO_MILA_CAST.pdf) consultado el 3/5/2014

<http://www.classicalplanet.com/auditorium/video/isaac-albeniz/conferencia-“albeniz-la-modernidad”/5112/9866/2/0/1/215/0> consultado el 1/3/2015

[http://www.classicalplanet.com/iberia/Enrique\\_Franco\\_Iberia.pdf](http://www.classicalplanet.com/iberia/Enrique_Franco_Iberia.pdf) consultado el 14/5/2014

<http://www.classicalplanet.com/iberia/presentacion.xhtml> consultado el 14/5/2014

<http://www.classicalplanet.com/auditorium/video/isaac-albeniz/conferencia-“las-operas-albeniz”/1173/9871/2/0/1/215/0> consultado el 1/3/2015

<http://www.classicalplanet.com/auditorium/video/isaac-albeniz/conferencia-“los-iberistas”/3505/9868/2/0/1/215/0> consultado el 1/3/2015

<http://www.classicalplanet.com/auditorium/video/isaac-albeniz/conferencia-“orquestrar-albeniz”/1150/9872/2/0/1/215/0> consultado el 1/3/2015

<http://www.classicalplanet.com/auditorium/video/isaac-albeniz/conferencia-“reflejos-albeniz”/3292/9869/2/0/1/215/0> consultado el 1/3/2015

<http://www.classicalplanet.com/auditorium/video/isaac-albeniz/conferencia-“tres-catas-iberia”/5083/9867/2/0/1/215/0> consultado el 1/3/2015

<http://www.classicalplanet.com/auditorium/video/isaac-albeniz/presentacion-iberia/1360/9873/2/0/1/215/0> consultado el 1/3/2015

[http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/Numero\\_13/FCO\\_DANIEL\\_BORRERO\\_1.pdf](http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_13/FCO_DANIEL_BORRERO_1.pdf) consultado el 6/8/2015

<http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-5/215-iberia-de-albenizla-maravilla-del-piano> consultado el 4/3/2015

<http://www.hagaselamusica.com/ficha-compositores/nacionalismo/albeniz-isaac/> consultado el 13/6/2014

<http://www.jstor.org/stable/3701960> consultado el 24/4/2014

<http://www.jstor.org/stable/899874> consultado el 24/4/2014

<http://www.march.es/musica/detalle.aspx?p5=136&l=1> consultado el 12/5/2014

[http://www.march.es/recursos\\_web/culturales/documentos/conciertos/CC36.pdf](http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conciertos/CC36.pdf) consultado el 12/5/2014

<http://www.pureflamencobarcelona.com/es/flamenco-barcelona/el-duende> consultado el 20/3/2015

[http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/guitarra\\_flamenca.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/guitarra_flamenca.pdf) consultado el 14/3/2015

<http://www.teoria.com/es/referencia/s/sexta-aumentada.php> consultado el 15/3/2015

[http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi\\_EMHM\\_SP/Kleinertz.pdf](http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi_EMHM_SP/Kleinertz.pdf) consultado el 6/3/2015

Para encontrar las grabaciones en Spotify, las palabras clave son:

Claudio Arrau: Arrau, Iberia.

Daniel Barenboim: Barenboim, Iberia, Book.

Lang-Lang: Lang Lang, Iberia.

Alicia de Larrocha: Iberia, Larrocha, Navarra, Albéniz.



## **Anexos**



## Anexo 1. Breves biografías de los pianistas

Los pianistas seleccionados para el análisis de las grabaciones del primer cuaderno son Claudio Arrau, Daniel Barenboim, Lang-Lang, Alicia de Larrocha y Carlos Polo.

### 1.1 Claudio Arrau

Chillán (Chile), 7-2-1903; Müzzzuschlag (Austria), 9-6-1991. Su primer contacto con el piano fue gracias a su madre, la pianista Lucrecia León Bravo. Gracias a ella y al hecho de ser un niño prodigio, dio su primer concierto a los cinco años. Posteriormente fue becado para proseguir sus estudios en Berlín en el *Sternschen Konservatorium*. Allí fue alumno de Martin Krause (1853-1958)<sup>44</sup>, discípulo de Franz Liszt, quien estudió con Carl Czerny, pupilo de Beethoven, Salieri y Hummel. Desde una temprana edad recibió premios en diversos concursos internacionales, consiguiendo de esta manera tocar con los mejores directores de orquesta (Nikisch, Muck, Mengelberg y Furtwängler).

Su técnica extraordinaria y virtuosismo único le permitieron tener un vasto repertorio desde el Barroco hasta el siglo XX, centrado en los germánicos Bach, Mozart, Beethoven y sobre todo en Schumann, Liszt y Brahms.

Es un representante de la escuela pianística alemana, la cual está caracterizada por un repertorio centrado en los compositores alemanes, un rigor y un respeto profundo al abordar las partituras, primando la sonoridad frente al virtuosismo, el control dinámico pormenorizado (gracias a la sonoridad apoyada con el uso del peso del brazo consiguen unos matices dinámicos poderosos y contrastantes) y los *tempos* equilibrados principalmente.

En cuanto a la obra de Albéniz, aparte de tocar el primer cuaderno de Iberia, Arrau también grabó el segundo cuaderno. La grabación seleccionada es de 1947.

### 1.2 Daniel Barenboim

Buenos Aires (Argentina), 15-11-1942. Proveniente de una familia de músicos (padres pianistas), comenzó a estudiar piano a los cinco años con su madre Aída Schuster, prosiguiéndolos con su padre Enrique Barenboim. Su primer concierto fue a los siete años. A

---

<sup>44</sup> El pedagogo alemán decía: este niño ha de ser mi obra maestra.

raíz del éxito cosechado estudió en el Mozarteum de Salzburgo, interesándose también por la dirección de orquesta, labor que compagina actualmente con la de intérprete.

Dentro de su repertorio podemos destacar el repertorio clásico, sobre todo Mozart y Beethoven, pero también aborda las obras de otros compositores alemanes como Bach, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt y Brahms.

Desde 2002 tiene la nacionalidad española, además el año anterior dedicó un disco completo a Isaac Albéniz. En éste disco encontramos los dos primeros cuadernos de “Iberia” y “España: seis hojas de álbum” op. 165. Posteriormente consigue las nacionalidades palestina e israelí, siendo la primera persona en conseguirlas como señal de paz entre ambos países.

Aparte de tocar el primer cuaderno de Iberia, también grabó el segundo cuaderno y “El Albaicín”. La grabación seleccionada es del 2001.

### 1.3 Lang-Lang

Shenyang (China), 14-6-1982. Comenzó a estudiar piano a los tres años con la profesora Zhu Ya-Fen y ya con cinco años empezó su éxito al ganar el concurso de su ciudad. A los nueve años prosiguió su formación en Pekín y con once ya ganó un concurso en occidente, en Alemania. Con quince años da el salto a EEUU donde estudia en el Instituto Curtis de Filadelfia con Gary Graffman. Con diecisiete años llegó el reconocimiento internacional tras una sustitución en un concierto, interpretando el primer concierto para piano y orquesta de Tchaikovsky. El éxito fue tal, que dos años más tarde actúa en las principales salas de concierto internacionales y debuta con prestigiosas orquestas y directores del panorama internacional.

A pesar de ser aclamado, reconocido internacionalmente y ser una imagen pública, muchas veces asociada al marketing, ha recibido diversas críticas por parte de otros pianistas y escuelas historicistas, ya que sus *performances* están algo sobrecargadas, por ejemplo al exagerar rubatos o por el contrario no usarlos cuando sí debe, como en la música romántica.

Aun siendo una figura controvertida, lo que sí es cierto es que, millones de personas en China que están estudiando piano, sueñan con ser un pianista tan poco común como él. Quizá en algún momento se llegue a hablar de “escuela pianística china”.

En relación con el repertorio de obras de Albéniz, sólo ha tocado el primer cuaderno de “Iberia”. La grabación seleccionada es del 2010.

## **1.4 Alicia de Larrocha**

Barcelona (España), 23-5-1923; 25-9-2009. Comenzó sus estudios de piano a los tres años y ya con cinco dio su primer concierto. Pronto pasó a estudiar en la prestigiosa Academia Marshall<sup>45</sup>, con Frank Marshall. Allí contactó con Arthur Rubinstein y Alfred Cortot, entre otros. En 1959 fue nombrada directora de este centro pedagógico, tras tener ya un éxito internacional y haber tocado con importantes orquestas internacionales.

Su repertorio destacó sobre todo por la música de autores españoles como Albéniz, Granados, Falla, Turina y Mompou, especialmente del primero y principalmente por sus versiones de “Iberia”. Pero también se dedicó a otros compositores como Mozart, Beethoven, Chopin y Fauré. Su maestría en el teclado se manifestó mediante una gran fuerza interpretativa y elegancia.

Condecorada con numerosos premios, estrenó diversas piezas, principalmente de compositores españoles. Es considerada la mejor pianista española del siglo XX, incluso de la historia española. La grabación seleccionada es la de 1987.

## **1.5 Carlos Polo**

Palencia (España), 10-5-1991. Inicia sus estudios musicales a los cinco años en la Academia Amadeus y en la Escuela Municipal de Música de Vigo. En 2002 accede al Grado Medio de Música en el Conservatorio Profesional de Música de Vigo, terminando en 2008 con el Premio de Fin de Grado Profesional. Ese mismo año comienza sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Vigo, donde estudia con Severino Ortiz y Pablo Rodríguez, obteniendo matrícula de honor en el concierto de fin de carrera y el premio extraordinario fin de carrera. Durante el curso 2012-2013 estudia con una beca Erasmus, en

---

<sup>45</sup> Academia Granados por aquel entonces.

la Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE) de Oporto, lugar donde realiza desde 2013 el Máster en Interpretación con el profesor Luís Filipe Sá.

Obtiene premios en diversos concursos como ASGAIM, 3er premio infantil (2005); Real Club Náutico de Vigo, 3er premio infantil (2005), 3er premio juvenil (2010); Intérpretes del CSMY (2011), 3er premio, y 1er premio en la 8ª edición del Premio a la Excelencia Musical “Mans Futuro” (2013), lo que le permite grabar un disco en 2014 con obras de Mozart, Liszt, Albéniz y con obras propias. En 2012 hace el estreno absoluto de la obra para dos pianos “Hyss Reloaded”, de E. Soutullo junto al pianista Roberto Villaverde.

Complementa su formación asistiendo a diversos cursos de formación pianística, como “Almudena Cano”, impartido por Ana Guijarro; “Nueva Generación Musical” con los profesores Claudio Martínez, E. Nebolsin, N. Kereselidze, A. Kandelaki y M Gurkova; “Cursos de verano” impartidos por L. Chiantore; “Círculo Mercantil” de Vigo, con I. Rohmann, Z. Kocsis y D. Bashkirov. También recibe clases de María Szraiber, Frantisek Malý, Peter Efler, Nancy Lee Harper y Katia Veekmans, entre otros.

## **Anexo 2. CD (grabación digital del 1er cuaderno de Iberia)**

